

الكتاب

فضائية ثقافية



84

صيف 2005

رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف : ٢٩٦٥٩٣٤ (٠٢) - هاتف/ فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤ / ٥ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : <http://www.alkarmel.org>

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ص.ب ٩٢٦٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ٤٦١٨١٩٠ / ١ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

avenue Georges Dubamel , 17

Creteil 94000

France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للأفراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

ترسل الاشتراكات شيكاً إلى العنوان البريدي، أو حوالة بنكية على حساب المؤسسة

Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

العدد 84

صيف 2005



فصلية ثقافية

الغلاف : نحت للفنان فايز السرساوي

تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني

الانتفيد والانتاج والطباعة : مؤسسة ٤ - رام الله

كلما التقيتُ باسمه، أصغيتُ إلى أغنية صغيرة تمجد قرآن الفتوة والوعي، واقتراَنَ الرأي بالشجاعة... ثم حزنت، لا لأنَّ عمر الورد قصير، بل لأنَّ تلك الوردة لم تُكْمَلْ تَفْتُحَهَا الساطع على سياج يحترق!

كان سمير مهووساً بالسباق على طريق الغد، ليبقى الفتى الأول. وكان له ما أراد: فإنَّ مَنْ سَبَقَنَا إلى الغياب لن يكبر مثلاً. هناك، حول صورته، سيجد الزمنُ نفسه، كعربيِّ معاصر، عاطلاً عن العمل!

أما نحن، أصدقاءه وعُشاقُ بيروتِ المفجوعين، فلن نعتذر عن حلم جميل، مهما ارتدى من أُنْعَمَةِ الفجر الكاذب. ولن تُغرينا تعاليمُ التوازن باتهام شهيد الحرية والحب بالتهوُّر، كما قد يفعل المحاسبون المَهْرَةُ في مؤسسات العواطف والأفكار.

بل نسأل القاتل: أما كان في وسعك أن تكتب مقالة في جريدة تثبتُ فيها أن سمير قصير على خطأ، ولا يستحقُّ الحياة في لبنان، ولا في بلد آخر؟

البراهين كثيرة. تبدأ من خلل فادح في خريطة يافا، ومن سُلالة لا تستقيم، على الرغم من صحة الولادة، مع معبودات الطائفة والعائلة والقبيلة... ولا تنتهي عند حرمان الغريب من حقه في العمل اليدوي والفكري، ومن إبداء الرأي في المناخ المتغيِّر في المحيط والعالم.

لم نقل له من قبل: ما أجملك! فقد كان يعرف ذلك أكثر مما ينبغي، ويعلمه نيابةً عنا. لكنَّ للغياب استرجاعاً لزمنٍ أصيب بالفصام.

في لحظة واحدة، في انفجار واحد، يتقلب فعل المضارع إلى فعل ماضٍ ناقص يحترق الذكرى، ويُقْصُصُ المكان. ويصبح ما بعده ظلاماً يدرك بالحواس الخمس... فبأي قلب أُنَادِيهِ: يا صاحبي! لماذا جعلتنا نجبك إلى هذا الحد؟

لم نجتمع إلا لنضحك من امتلاء الترجس بالحكمة. فالطفل المعجزة - كما سَمَّيْنَاهُ - كان سعيداً بأن يكبر كاتباً ومثقفاً وعاشقاً، دون أن يتخلَّى عن خصوصية اللقب الذي يضمن له صورة يوسف بين إخوته، وسيرة الفارس المنتذور للدفاع عن حرية غريبة الأطوار، وعن ديموقراطية شاذة.

سمير قصير، الراقص الرشيق في حقول الألغام، الساخر من كل انسجام مع عبودية مفروضة أو مختارة، هو أحد أسماء التفوق على صدقة الهوية وعلى التخصص في مدونة واحدة. لذلك صدق أن في وسع الفلسطيني أن يكون لبنانياً، وأن في وسع اللبناني أن يكون فلسطينياً عربياً، وأنَّ من واجب العربي أن يكون مشاركاً بالتفكير - على الأقل - في



التداعيات التي تركها انقلابات العالم المعاصر على ما يُعدُّ له من مصائر . وصدَّق أن ثقافة الديموقراطية لا تنتهك - بالضرورة - مقدسات التراث القومي

لذلك لم يقع في شَرَك السؤال الزائد عن حاجتنا إلى الوجود: مَنْ أنا؟ فهذا المواطن المتعدّد المتجدّد المتنوّر المتطور لا يحتاج إلى برهان على شرعية الأمّ. لم يقاوم الأصولية بأصولية مضادة، ولا الطائفية بطائفية مُضَمَّرة. هويّته مفتوحة على غِدٍ ينبغي أن يكون مفتوحاً للجميع، وعلى حداثة لا معنى لها - في شرطنا التاريخي - إلاّ بارتباطها بمشروع تحرر شامل للمستويات:

من حقّ الطفل في مساواة أبية إلى حقّ المرأة في خلع الرجل، إلى حقّ المواطن في تغيير الحاكم، إلى حقّ الفرد والمجتمع في مقاومة الاستبداد والاحتلال معاً، إلى حقّ الشاعر في التخلص من الانضباط للقافية، إلى حقّ الخالين بأن يحلّموا بأنهم أحرار، إلى حقّ الكاتب في التمييز بين معنى الموت ومعنى القتل!

ألهذا استحقّق سُمير قصير القتل؟

ملء قلبي هجاء لسادة هذا الزمن الذي لا يُسأل فيه عن اسم القاتل، بل يُسأل عن اسم القَتِيل التالي. كأنّ القاتل هو الغامضُ الثابت، والقَتِيل هو الواضحُ المتغيّر. وهكذا تحوّل شخص المسرحية الدموية جمهور مشاهدين يتفرجون على مصائرهم المدونة، ويتحوّل جمهور المشاهدين شخصاً في مسرحية لم يقرأوا نصّها.

وملء قلبي رثاء مادح لمن كتبوا بالجرم أحلامهم، دون وَجَل من ضَبَّاط الليل، أو خجلٍ من عورة الحقيقة.

وملء قلبي بكاء مالح على لبنان الجميل، الذي أُشيع بلاغةً مديح لا يريده، واختلّ إلى حدّ الخنق بصور مستوحاة من أغنيات عن براءة رقيقة، ومشهدٍ طبيعي لا يرى منه العابرون إلا الأخضر المصْفَى بأبدية الأزرق. أما الأحمر الدامي فلا يراه غير الموغلين في كتابة المستقبل، وملاءمة الصورة مصدّرها. لقد نزف لبنان، الحائزُ المحيّر، كثيراً من الدم لصوغ هويته التعددية، وللخروج من ثقافة الطائفة والعائلة إلى أفقٍ أرحب، فألى أين؟ إلى أية هاوية يجره الخائفون من خصوبة الهوية ومن فتنة الأمام؟ إلى أيّ وِراءٍ يريد أن يرجعه مهندسو الظلام؟

يقول المجاز الأكيد: إنها ساعة المخاض الطويلة. وإن الحرية، على ما فيها من جماليات، قد تنوحس ليلة العرس، وتتعطّش إلى دم عَشَّاقها. فذلك هو حتاؤها الباذخ قبل انصرافها إلى شؤون التدبير المنزلي.

وسُمير قصير هو واحد من أجمل هؤلاء العُشَّاق.

محمود درويش

الفهرست

ملف

الواقعية الاشتراكية :

٣٥ - ٧

إعداد: صبحي حديدي

هل بقيت ضفاف؟

دراسات

الترجمة وتأثير الكولونيالية :

٦٦ - ٣٦

دوغلاس روبنسن

نظرات الترجمة ما بعد الكولونيالية

حوار

١٠١ - ٦٧

آرثر باور

حوارات مع جيمس جويس - ٢

شعر

١٢٠ - ١٠٢

قصي اللبدي

قصائد

١٢٣ - ١٢١

خالد جمعة

ماثل إلى النار



مطالعات روائية

اعادة اكتشاف ستنڊال :

ستندال بأقلام آخرين إعداد: علي الشوك ١٢٤ - ١٤٩

أقواس

مهمة بفيضاء التاريخ أوردناتي روي ١٥٠ - ١٦٤

جماليات القناع في مسرحية الزوج عبد العاطي وصال ١٦٥ - ١٧٥

أن تكون وطني الغرب فاتسلاف بيلوهرادسكي ١٧٦ - ١٨٣
إيفاساليس،

نكتب الهامش وتشاكس الصورة النمطية نجمة حبيب ١٨٤ - ١٩٧

مكتبة ١٩٨ - ٢٢٦

جاي ياريني :

زمن لا يضاهيه شيء آخر

حياة وليام فوكنر

صول بيلو :

روايات ١٩٤٤-١٩٥٣ ج.٢٠ كويتزي

سليم بركات :

نادر عيس بيان سلمان

الواقعية الاشتراكية: هل بقيت ضفاف؟

إعداد: صبحي حديدي

يصادف هذا العام 2005 الذكرى المئوية الأولى لولادة الروائي الروسي - السوفيتي ميخائيل ألكسندروفيتش شولوخوف (1905 - 1984)، صاحب الملحمة الروائية الشهيرة «الدون الهادىء»، التي قد تكون أعظم عمل روائي روسي في الحقبة السوفيتية. وشولوخوف، من جانب آخر، هو الأديب السوفيتي الوحيد الذي انتزع جائزة نوبل للأدب سنة 1965 عن عمل ينتمي بصفة كلية إلى الواقعية الاشتراكية، وخصوصيته في المادة والشكل تختلف جوهرياً عن «دكتور جيغاغو» رواية بوريس باسترنك التي جلبت له، ولروسيا أول جائزة نوبل سنة 1958 .

وبهذا المعنى فإن مئوية شولوخوف تذكرنا بتلك السياسة الثقافية، والجمالية، والإبداعية التي كانت تسمى «الواقعية الاشتراكية»، والتي سادت في الاتحاد السوفيتي أولاً، وفي معظم

بلدان المعسكر الاشتراكي بعدئذ، ثم بادت بسرعة كما صعدت ذات يوم في المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت سنة 1934.

وبمعايير أيامنا هذه، قد يبدو المصطلح محض رطانة جوفاء، وقد يتبادر إلى الذهن سؤال لم يكن مكسيم غوركي سيتنظره من أحد حين ساهم في نحت المصطلح، بالتعاون مع مفوض الثقافة أندريه جدانوف: إذا كانت هنالك واقعية اشتراكية، فهل هنالك واقعية رأسمالية؟ واقعية مسيحية؟ واقعية إسلامية؟ غوركي، لو سُئل في ثلاثينيات القرن الماضي، كان سيجيب بحماسة رسولية:

«إنّ المطالب الكبيرة التي تفرضها حياتنا المتطورة على الأدب، والعمل الثقافي، والثوري الذي يقوم به حزب لينين تنبثق جميعها من الأهمية التي يعلّقها الحزب على فنّ الكتابة. ولم يسبق لأي بلد في العالم، ماضياً وحاضراً، أن شهد هذا التلازم الرفاعي بين الأدب والعلم، أو هذه المساعدة في تطوير الكفاءات المهنية للعاملين في الفنّ والعلم» - كلمته في مؤتمر 1934.

وفي جانب آخر يتجاوز هذا النوع من خطاب أزمة مضت وانقضت، كانت ثمة آلة أخرى خلف الآلة الحزبية أو البيروقراطية التي صاغت منهاج الواقعية الاشتراكية: آلة هائلة جبّارة أنتجت مليارات الصفحات المطبوعة شعراً وسرداً ومسرحاً ونقداً، وكيلومترات طويلة من الأفلام وقماش اللوحات، كما عبّر أندريه سينيافسكي ... ثمة إبداع متعدد معقد متنوع ما يزال يدهشنا حتى اليوم، ليس في قيمته الفنيّة العالية المرشحة لقرون من الخلود فحسب، بل في حقيقة أنه إبداع رأى النور لأنه قهر عبادة الفرد، والبيروقراطية، والجهاز الحزبي، والجمود العقائدي، والضحالة والانحطاط ومختلف الاملاءات السياسية والاقتصادية.

ثمة، أيضاً، حقيقة ثالثة تقول إنّ تلك الواقعية الاشتراكية ولدت في ذلك الإتحاد السوفييتي، فقرأنا في شرطها أمثال غوركي، وماياكوفسكي، وشولوخوف وإيتماتوف. ولكنّ امتدادها السريع في أربع رياح الأرض أعطانا إبداعاً ملتزماً بحق، إنسانياً كونياً كفاحياً، ساهمت في صناعته جبهة من أرفع أقلام القرن العشرين: برتولت بريخت، لوي أراغون، بول إيلوار، بابلو نيرودا، رفائيل ألبرتي، يانيس ريتسوس، ناظم حكمت ...

وفي سنة 1938 سُجن الشاعر التركي حكمت، فأطلق أراغون حملة في فرنسا للإفراج عنه، وترأس لجنة الدفاع الفنان السوريالي تريستان تزارا، على صفحات مجلة «الآداب الفرنسية» Les Lettres Françaises. هل مثل هذا التضامن، بهذا العيار الثقيل، يمكن في أزماننا؟ ونقرأ اليوم قصيدة نيرودا «أغنية حبّ ثانية إلى ستالينغراد»، فتتذكر أنها لم تكن في مديح مدينة صامدة مقاتلة فحسب، بل كانت في هجاء النازية على قدم المساواة.

هذا الملفّ ليس إحياء للذكرى الواقعية الاشتراكية، فهذه لا ذكرى لها على الأرجح، وقد انقرضت حتى قبل انقراض الاتحاد السوفيتي. لكنّ الرواية الغربية الكبرى التي تكفلت بسرد حكاية الواقعية الاشتراكية خلال عقود الحرب الباردة، ما تزال على حالها. . . ثابتة راسخة ساكنة لا تريم!

تقول الرواية إن الكتاب الاشتراكيين، الذين وقعوا في القبضة الفولاذية لمودلجي الحزب وآلة الدولة، لم يمتلكوا حريتهم الإبداعية التي تتيح لهم إنتاج أعمال أصيلة في مختلف الفنون. الفنانون في الغرب، على النقيض، تمتعوا بحرية التعبير وتمكنوا بالتالي من إنتاج أعمال كبرى ذات قيمة هائلة أصبحت شواهد على إمكانية انطلاق الروح الإنسانية، من خلال اقتصاد السوق، والفلسفة الرأسمالية.

المشكلة الكبرى في هذه الرواية أنّ الآداب والفنون في الدول الاشتراكية سابقاً، والأدباء والفنانين ذوي العقائد اليسارية أو حتى الشيوعية هنا وهناك في العالم، أنتجوا بدورهم أعمالاً كبرى لا تقلّ قيمة عن نظرائهم في الغرب. وحتى هذه اللحظة تتسابق المتاحف الغربية على استضافة وعرض مجموعة اللوحات الواقعية الفريدة، الممتدة إلى ما يُسمّى في الغرب «فنّ ستالين». وثمة حال مشابهة في السينما، والمسرح، والباليه، والأوبرا، لكي لا نتطرّق أبداً إلى الأدب.

ومواد هذا الملفّ تنطوي على انحيازات متباينة في الموقف من ظواهر الواقعية الاشتراكية، واختيار المواد لا يهدف إلى ترجيح كفة على أخرى، بل يسعى إلى إعادة صياغة بعض الأسئلة التي تستدعيها إعادة فتح بعض الملفات، وذلك لكي لا تظلّ الرواية الغربية العتيقة هي وحدها المعتمدة المهيمنة و... الخاطئة!

تعريف : الواقعية الاشتراكية 1932 - 1991

نيل كورنويل

ما الذي كان، أو ما يزال، يعنيه مصطلح الواقعية الاشتراكية؟ نظرية أدبية، أم منهج فني، أم فلسفة ثقافية؟ ما تأثيرها على ثقافة الإتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية، خلال فترة الحرب الباردة خصوصاً؟ الإجابات التالية على هذه الأسئلة سوف تقتصر إلى حد كبير على الإتحاد السوفيتي والسيرورة الأدبية هناك. ولكن ينبغي القول إن الواقعية الاشتراكية كانت، أيضاً، عاملاً هاماً في التطور الثقافي (و/ أو غيابه استطراداً) في الكتلة الشرقية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وحتى انهيار جدار برلين.

كذلك امتد هذا العامل أبعد من الأدب، وجرى اعتناقه، أو فرضه أو استخدامه كأولية سيطرة، في الفن والعمارة والفنون الجميلة، والموسيقى أيضاً (مثال شوستاكوفيتش في الإتحاد السوفيتي). وقد تصحّ الإشارة كذلك إلى أنه يجب عدم خلط الواقعية الاشتراكية بظاهرة أوسع شهدتها معظم ثقافة القرن العشرين وعُرفت باسم «الواقعية الاجتماعية»، وهي طراز أعرض من «الواقعية» التي تتضمن درجة معينة من التعليق أو الرأي الاجتماعي (رغم أنّ هذا الخلط يجري دائماً).

والقيادة الثقافية السوفيتية أرادت أن ترى الواقعية الاشتراكية وقد تحوّلت إلى حدث كوني تاريخي. وفي كتابه «الواقعية الاشتراكية السوفيتية: الأصول والنظرية»، 1973، يلخص فوغان جيمس وجهة النظر السوفيتية الرسمية كما يلي: «الواقعية الاشتراكية ظاهرة فنية عالمية النطاق صعدت بتأثير التغييرات الاجتماعية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وبينها ازدياد حدة النقاضات داخل المجتمع الرأسمالي، والأزمة داخل الثقافة البرجوازية، وصعود طبقة البروليتاريا الواعية لوضعها الاجتماعي. إنها تالياً انعكاس في الفنون للكفاح من أجل انتصار الاشتراكية».

والواقعية الاشتراكية كانت سياسة ثقافية (ولم تكن، كما للمرء أن يفكر الآن، منهجاً أو حتى نظرية قابلة للتطبيق)، فُرضت من الأعلى، وأريد لها أن تستحدث إجراءات ملموساً للرقابة

البيروقراطية، والحكومية في الواقع، على نطاق واسع من التاج الفني. وبهذا المعنى كانت عاملاً هاماً في التطوير المنهجي للثقافة السوفييتية، منذ ستالين وحتى إصلاحات غورباتشوف، وفي أوروبا الوسطى والشرقية (الخاضعة لنفوذ الاتحاد السوفييتي) طيلة فترة ما بعد الحرب. ولقد تخللتها تنريعات تاريخية أو إقليمية: على سبيل المثال، خارج الاتحاد السوفييتي حدث أحياناً (ولكن ليس دائماً) أن طُبقت الواقعية الاشتراكية على نحو أكثر تسامحاً ومرونة، سواء في ما يخص هيمنتها السياسية، أو مواقفها من الخداعة والتجريب.

وبوصفها سياسة ثقافية، استُمدت الواقعية الاشتراكية من مزيج من ثلاثة مصادر: المصدر الأول هو التراث النفعي للنقد الأدبي الذي تطوّر (منذ ييلينسكي وشيرنشفسكي وما بعدهما) في وصول الأدب الروسي في القرن التاسع عشر. المصدر الثاني (وهو أكثر أهمية بالمعنى الإيديولوجي، ولكنه تاريخياً أقل مصداقية) هو الفكر الماركسي في ما يخص التوجيه الثقافي، بعد إعادة تأهيله بأفكار مقالة لينين «حول تنظيم الحزب وأدب الحزب»، 1905. المصدر الثالث هو السياسة التي تطوّرت بلاريب (وأيّاً كان الوزن المعطى للمصدرين السالفين) جرّاء السجلات اللاذعة الأدبية - النظرية - السياسية خلال عقد ونصف من بدء الحكم السوفييتي.

ومصطلح «الواقعية الاشتراكية» لم يستخدم في صيغته هذه إلا سنة 1932، لكن مكوّناته اشتُقت إلى حد كبير من التيارات الأبرز في السجلات الأدبية خلال العشرينيات. والمقاربة الإيديولوجية الأساسية حول «الأدب البروليتاري» عُدلت رسمياً في سياق ما يمكن اعتباره مدّأنيو - كلاسيكياً، يرجع إلى طرائق الواقعية الروسية التقليدية التي صارت الآن عتيقة الطراز (أسلوب ولغة تورجنيف، تولستوي، تشيخوف، وغوركي)، مطعّمة بروح «الواجب الاجتماعي»، و«أدب الحقيقة»، ومفاهيم علم الجمال المستمدة من منظري «الجبهة اليسارية للفنون» LEF، و«الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين» RAPP.

وهكذا فإن مرحلة الأدب السوفييتي المزدهرة والحرّة نسبياً في مرحلة «السياسة الاقتصادية الجديدة» NEP، خضعت لهجمة متزايدة طيلة عقد العشرينيات من جانب الأجنحة البروليتارية الأكثر جموداً ومجموعات «علم الاجتماع المبتذل»، وكلاهما اجتماعاً منذ سنة 1925 في ال-RAPP. وكان استيلاء ستالين على آلة الحزب، وتخلّصه من المعارضة يساراً ويميناً، قد ترافق في الميدان الأدبي أيضاً (وليس على المرء سوى مراجعة التعميمات الحزبية حول الفنون منذ العام

1925) مع تدمير التيارات الماركسية الثورية (مثل ال-LEF) والأخرى المعتدلة. حتى نقاد ال-RAPP الأكثر تزمناً تم إقصاؤهم بدورهم سنة 1932، حين جرى حل جميع التجمعات الأدبية بصفة إلزامية، لصالح جهة أحادية هي «اتحاد الكتاب السوفيت».

وبذلك بات الطريق مفتوحاً أمام سيطرة الحزب المباشرة على الأدب. ولسوف يكون لهذه الخطوة آثارها البعيدة، التي لم تكن جلية بما يكفي آنذاك. وفي واقع الأمور بات على اتحاد الكتاب أن يضبط أعضائه، بدل أن يحميهم، في حين أنّ السياسة الجديدة في اعتماد الواقعية الاشتراكية (المنهاج المقرر لإنتاج الأدب) سوف تقيد معظم الكتابة الإبداعية خلال ربع قرن قادم. وسرعان ما جرى في ميادين الفنون الأخرى فرض «اتحادات» فنية مماثلة وتوسيع نطاق «المنهج» ذاته.

واليوم يُنظر إلى الواقعية الاشتراكية كصيغة متعجلة كيفما اتفق، اخترعها - كما يجمع الكثيرون - مكسيم غوركي والمفوض الثقافي أندريه جدانوف (بالتشاور مع ستالين)، وفُرضت بسرعة من الأعلى، كمحاولة مبتسرة (أثبتت مع ذلك أنها ناجحة للغاية) لتوجيه وضبط الأدب الواسع والغني الذي انتعش في ظروف أكثر ثورية. وكان حلّ ال-RAPP البروليتارية، إساءة بما تبقى من مجموعات، قد أعطى العملية لمسة أخيرة في تثبيت قاعدة «الحزب عن صواب أو خطأ»، المستمدة من مقالة لينين، بوصفها المعتقد المركزي، وفي التأكيد على أن بيروقراطية الدولة السوفيتية سوف تلقى التطبيق ذاته في الحياة الفنية.

وفي سنة 1934 أعلن غوركي الواقعية الاشتراكية «منهجاً أساسياً للأدب والنقد الأدبي السوفيتي». والمكونات الأساسية للمنهج كانت، وظلت (رسمياً على الأقل) طيلة النصف اللاحق من القرن: «إيدينوست»، (المحتوى الإيديولوجي)؛ «بارتينوست»، (الولاء للحزب، ويشمل أيضاً التشديد البارز على دور الحزب)؛ و«ناردنوست»، (الالتقاط الإيجابي للجماهير، أو الشخصية «الوطنية»، التي باتت الآن تعني «السوفيتية»)؛ والمكون الرابع «كلاسوفوست»، (الوعي الطبقي أو الذهنية الطبقة).

كان على هذه المكونات أن تتآلف (حسب تعبير غوركي) في «تمثيلات ملموسة وصداقة تاريخياً للواقع في تطوره الثوري». مقتضيات أخرى أساسية كانت المكانة البارزة التي ينبغي أن تُعطى ل- «الأبطال الإيجابيين» و«حالة النمط». وفي الميدان العملي كانت ضرورة الانتساب إلى خطّ الحزب - من خلال التصنيع السريع، والمزارع الجماعية الإجبارية، و«التطهيرات الكبرى» - قد أفضت بشكل محتوم إلى تشويه شديد للجانب «الصادق تاريخياً» من هذا «المنهج الأساسي».

ونتائج تطبيق هذا المنهج انقلبت إلى أي شيء ما عدا «التمثيلات الملموسة»، فلم تلتقط الواقع بأي مقدار من المعنى المميز موضوعياً. وكل ما تبقى كان في الواقع تفكيراً توافقاً مضحكاً وتطوراً ثورياً مفراطاً في تفاؤله، يُرى كما ينبغي أن يُرى، لا كما هو بالفعل.

ولقد عانى الأدب الروسي في القرن العشرين من مأساة كبرى نجمت عن عواقب الفرض القسري لهذه السياسة على مصير العديد من الكتّاب الذين رفضوا الانصياع، أو كانوا غير قادرين على الانصياع (وبالقدر ذاته، على عدد من الكتّاب الذين انصاعوا أيضاً). إسحق بابل، بوريس بيلينيك، وأوسيب ماندلشتام كانوا مجرد أفضل النماذج المعروفة، وما خفي كان أعظم.

وعند نهاية الأربعينيات، حين أخذت «مراسيم جدانوف» تطبق الخناق على الانفراج النسبي لسنوات الحرب (وآثرت، مثلاً، على ميخائيل زوشنكو، أنا أخماتوفا، وبوريس باسترنك)، أخذ الكتّاب المنضوون في الركب يعتقدون مبدأ «انعدام النزاع»، الذي يقول بضرورة تحاشي كل نزاع أو اختلاف داخل المجتمع السوفييتي (في السابق كان مسموحاً وجود أفكار وشخصيات سلبية إلى جانب الإيجابية، شريطة أن المجموعة الأولى سوف تُدحر ويلحق بها الخزي). وهذا التجديد المدهش (الذي يتطرق إليه سولجنتسين في «جناح السرطان»)، الذي سمح بنزاع محدود للغاية بين الأبطال الإيجابيين، والأبطال الأكثر إيجابية، أزال عملياً أي مظهر للتوتر الدرامي في الأعمال القصصية والمسرحية خلال تلك الفترة.

وفي السنوات الأخيرة من حقبة ستالين ترسخ الاعتقاد، حتى عند المسؤولين عن إعطاء الأدب السوفييتي «إرشادات من الأعلى»، أن الأشياء لا تفسر على ما يرام، وأن النتائج الفنية كانت أكثر قتامة من أن تقنع أحداً بعافية الآداب السوفييتية. مرحلة «ذويان الثلوج» في عهد خروتشيف، رغم أنها اتسمت بمبدأ «خطوتان إلى الأمام، خطوة إلى الوراء»، سرّعت العمليات التي قادت من جديد إلى بعض الانفراج. وإذا كانت سياسة الواقعية الاشتراكية غير قابلة للتطبيق في التحليل الأخير، حتى أثناء أعلى مراحل الستالينية، فإن الحال ذاتها ينبغي أن تتواصل أكثر فأكثر في مرحلة ما بعد ستالين. العالم الأدبي لسنوات خروتشيف، وصولاً إلى بريجنيف و«مرحلة الركود» في عهد تشيرنكو، وجد نفسه عالقاً في سياسة الواقعية الاشتراكية كترات أجوف لا يمكن مساءلته صراحة، وذلك رغم السماح بدرجة أعلى من إعادة التأويل. ولقد نُشرت أعمال أكثر أهمية وموهبة فنية خلال العقود الثلاثة التي أعقبت وفاة ستالين وحتى انطلاق الغلاسنوست.⁽¹⁾

فلاديمير ماياكوفسكي

كيف تُصنع الأشعار؟

التعبير الجديد أمر إجباري في كتابة الشعر. وينبغي الاشتغال على مادة الكلمات والعبارات التي تخطر على الشاعر. وإذا كانت فضلة الكلمات القديمة هي التي تفرض نفسها في تأليف القصيدة، فيتوجب استخدامها في تناسب مع كميات المادة الجديدة. وأن يكون مزيج من هذا النوع مفيداً أو غير مفيد، أمر يتعلق بكمية وكيفية المادة الجديدة فيه.⁽²⁾

(...) وفي العمل الشعري ثمة القليل فقط من القواعد العامة حول كيفية البدء. وهذه القواعد تقليد محض. كما في الشطرنج. النقلات الافتتاحية تكاد تكون متشابهة. ولكنك منذ النقلة الثانية تبدأ في إعمال هجوم جديد. والنقلة الأكثر مهارة هي تلك التي لا يمكن تكرارها في أي موقف معطى ضمن لعبتك الثانية. انعدام إمكانية التنبؤ بها هو الذي يهزم الخصم. تماماً مثل الإيقاع غير المنتظر في الشعر.

ما هي المقترحات الأساسية التي لا غنى عنها، حين يشرع المرء في عمل شعري؟ الأمر الأول. حضور مجتمع مُشكّل، لا يمكن تصوّر حلّه إلا بشروط شعرية. واجب اجتماعي (وبين الموضوعات الهامة للدراسة الخاصة مسألة انعدام التكافؤ بين الواجب الاجتماعي والتكليفات الفعلية).

أمر ثان. معرفة دقيقة، أو بالأحرى إحساس برغبات طبقتك (أو المجموعة التي تمثلها) في قضية معطاة، مثل التوجّه نحو هدف محدد. أمر ثالث. المواد. الكلمات. املاً مخازنك بلا انقطاع، واملأ أهرام جمجمتك بكل أنواع الكلمات، الضرورية، المعبرة، النادرة، المبتكرة، المستحدثة، والمصنّعة.

أمر رابع. المعدات اللازمة للغرس والأدوات لتنجيم السطر. قلم، قلم رصاص، آلة كتابة، هاتف، الثياب الضرورية للمبيت في الفنادق الرخيصة، دراجة هوائية لخدمة رحلاتك إلى الناشر، طاولة ذات ترتيب حسن، مظلة للكتابة تحت المطر، غرفة بالقياس الملائم لعدد الخطوات التي ستخطوها وأنت تعمل، اتصال مع وكالة صحفية ترسل لك المعلومات حول أسئلة تخصّ الأقاليم وما إلى ذلك وما سوى ذلك، وربما غليون وسجائر.

أمر خامس . مهارات وتقنيات للتعاطي مع الكلمات ، والأشياء بالغة الخصوصية ، والتي لا تأتي إلا بعد سنوات من العمل اليومي : القوافي ، الأوزان ، الجناس الاستهلاكي ، الصور ، خفض سوية الأسلوب ، جموح المشاعر ، القفلة ، العثور على عنوان ، التصميم ، وما إلى ذلك ، وما سوى ذلك .

على سبيل المثال : قد تقتضي المهمة الاجتماعية تأمين كلمات أغنية لرجال الجيش الأحمر في طريقهم إلى جبهة بطرسبورغ . الهدف هو دحريديتش . المادة هي الكلمات المستلثة من قاموس الجنود . أدوات الإنتاج : عقب قلم رصاص . الوسيلة : «شاستوشكا»⁽³⁾ مقفاة :

أهلتني حبيتي عبادة من اللباد طويلة

وزوجاً من الجوارب الصوفية .

ويوديتش يعدو هارياً من بطرسبورغ

سريعاً مثل ثعلب مطارد .

خصوصية هذه الرباعية ، مبرر إنتاج هذه الـ «شاستوشكا» ، هو نظام التقفية . والتجديد في هذا النظام هو الذي يجعل الأمر وارداً ، شعرياً ، وغموضياً .

وتأثير الـ «شاستوشكا» يعتمد على تصميم التقفية غير المتوقعة ، حيث يكون هناك نوع من عدم الانسجام بين السطرين الأول والثاني ، والسطرين الثالث والرابع . وهكذا يمكن اعتبار السطرين الأول والثاني مساعدين ، أو ثانويين .

سمات المادة المستعملة ، وسيلة الإنتاج والمهارات التقنية ، يمكن ببساطة اعتبارها قابلة للقياس الكمي بنظام الدرجات :

هل طلب المجتمع هذه القصيدة؟ نعم . درجتان . الهدف متوفر؟ درجتان . هل هي مقفاة؟ درجة إضافية . . . فليضحك النقاد ، ولكني سأعطي شعر شاعر آلامسكي (حين تساوى الاعتبار الأخرى بالطبع) درجات أعلى من شعر شاعر من يالطا على سبيل المثال .

بالطبع سأفعل ! الشاعر من آلامسكا ينبغي أن يتجمد برداً ، ويشترى معطفاً من الفرو ، وينبغي أن يتصلّب حبره في دواته . بينما شاعر يالطا يكتب على خلفية من شجر النخيل ، في أجواء بديعة حتى من دون قصائد .

وضوح الرؤية حول هذه الأمور هو مكوّن لكفاءات الكاتب . . .

أتابع المسير، محرّكاً ذراعتي ومهمماً من غير كلمات تقريباً، تارة أقصّر خطواتي لكي لا أقاطع مهممتي، وطوراً أهمهم المزيد بسرعة اشدّ بالتوافق مع خطواتي.

وهكذا يتأسس الإيقاع ويتشكل، والإيقاع هو أساس أي عمل شعري، وهو الذي ينبض في أرجاء العمل بأسره. وأنت تدريجياً تخفف عن كاهل الكلمات المنفردة ذلك الهدير الريب.

ثمة كلمات تقفز هاربة ولا تعود أبداً، وثمة أخرى تلبث، تتلوى وترتبك عشرات المرات، حتى لا يعود في وسعك أن تتخيل كيف يمكن لأية كلمة أن تمكث في موقعها (هذا الإحساس القوي، الذي يتنامى مع التجربة، اسمه الموهبة). ويحدث غالباً أن تنبثق أولاً الكلمة الأكثر أهمية:

الكلمة التي تحمل على أكمل وجه معنى القصيدة، أو الكلمة القادرة على تعزيز القافية. الكلمات الأخرى تتوالى مضطربة وتأخذ مواقع معتمدة على العلاقة مع الكلمة الأهم. وحين تصبح الأساسيات حاضرة، ينتاب المرء إحساس مبالغت بأن الإيقاع مُجهّد: ثمة نقصان في مقطع صغير أو صوت. تبدأ في إعادة جميع الكلمات مجدداً، فيفقدك العمل إلى الشرود (...).

من أين يأتي هذا الهدير الريب للإيقاع؟ إنه لغز. في حالتي شخصياً تدور في ذهني كلّ أنواع تكرارات الأصوات، والضجيج، والحركة الاهتزازية، أو في الواقع أيّ تكرار قابل للإدراك ويأثني على هيئة صوت. صوت البحر، التكرار بلا توقف، يمكن أن يزودني بالإيقاع؛ أو الخادمة التي تصفق الباب كلّ صباح، فتصداى هذه وتختلط فيما بينها، وترحف في باطن وعيي. أو، ربما، حتى دوران الأرض الذي يتمّ عندي على نحو شبيه بما يجري في محلّ مليء بالعناصر البصرية المساعدة: يفسح المجال، ويرتبط مع صغير ريح عاتية.

هذا الصراع من أجل تنظيم الحركة، وتنظيم الأصوات حول نفسها، واكتشاف طبائعها الجوهرية، هو واحد من أهمّ ثوابت عمل الشاعر: تنظيم الموارد الصوتية. لا أعرف إذا كان الإيقاع موجوداً في خارجي أم في داخلي أنا فقط، والأرجح أنه في الداخل. ولكن لا بدّ من رجّة ما لإيقاظه؛ تماماً كما يفعل صوت الكمان، أيّ كمان، حين يتسبّب في أزيز أحشاء البيانو؛ وكما يرتجّ جسر ميمناً ويساراً ويكاد يسقط تحت وطأة العبور المستق للنمل.

الإيقاع هو القوة الجوهرية، والطاقة الجوهرية، للشعر. ليس في مقدورك أن تفسّره، وليس في وسعك إلا أن تتحدث عنه كما حين تتحدّث عن الظاهرة المغناطيسية أو الكهرباء. فالمغناطيس والكهرباء بعض تجليات الطاقة. ويمكن للإيقاع أن يكون الشيء ذاته في الكثير من القصائد، أو ربما

في كامل أعمال الشاعر، ولكنه مع ذلك لا يجعل العمل رتيباً مكروراً، لأن الإيقاع يمكن أن يكون شديد التعقيد، وبالغ البراعة في التركيب، بحيث أن القصائد الطوال لا تستنفد إمكانياته.

وعلى الشاعر أن يطور في نفسه هذا الإحساس بالإيقاع تحديداً، وليس قضاء الوقت في تعلّم إيقاعات الآخرين، ومختلف البحور والتفاعيل، بما في ذلك الشعر الحرّ شديد التجميع هذه الأيام. فالإيقاع يلائم نفسه مع موقف محدد، فلا يصبح صالحاً إلا لذلك الموقف، مثل الطاقة المغنطيسية المفرغة على حدة تجذب براءة الحديد، التي لا تستطيع استخدامها لأيّ غرض آخر. (. . .)

وينبغي أن تُرفع القصيدة إلى أعلى درجات الطاقة التعبيرية. والصورة هي إحدى أفضل وسائط نقل هذه الطاقة التعبيرية. ليست تلك الصورة الجهورية الرؤيوية التي تهض في مستهلّ العمل كاستجابة أولى باهتة للتمكّن الاجتماعي. كلا، أنا أتحدث عن الصور المساعدة التي تساعد هذه الصورة في التكوّن. وهذه الصور هي واحدة من المناهج المعاصرة في الشعر، والحركة التصويرية مثلاً تجعلها غرضاً وبالتالي تحكم على ذاتها بالعمل ضمن واحد فقط من مكوّنات الشعر التقنية.

هنالك سُبُل في خلق الصور لا نهاية لها.

وإنّ المقارنة هي إحدى أكثر سبل صناعة الشعر بدائية. نتاجاتي الأولى، «غيمة في بطلون» مثلاً، كانت مركّزة على التشبيه كلياً: مثل ومثل ومثل . . . كلّ الوقت. أليست هذه السمة البدائية هي التي تجعل النقاد يعتبرون «غيمة» هي «التركيب الأقصى» الذي بلغته في الشعر؟ في قصائدي الأخيرة، وفي «يسنين» خصوصاً، تخلصت من هذه البدائية. (. . .)

وأكثر سبل صناعة الصور قبولاً عند العموم هي استخدام الاستعارة، أي مناقلة المزايا، التي اقترنت عند درجة ما بشيء محدد وحيد، بين الكلمات والأشياء والظواهر والأفكار. هذا السطر على سبيل المثال:

وتوشّحو بخردة من شعر الجنائز

لقد سمعنا بخردة الحديد، وخردة المائدة. ولكن كيف نصف تلك الغرائب والغايات التي يجعلها الشعر عديمة النفع، فلا تصبح ذات فائدة في أي شيء وهي التي كانت لتوّها أجزاء من قصائد أخرى؟ تلك، بالطبع، خردة شعرية أو شعر خردة. وفي هذه الحال تكون الخردة من صنف واحد: جنائزي، وهذه خردة شعرية جنائزية. (. . .)

ومثل كلّ وسائل الشعر الأخرى، تتنوّع سبل صناعة الصورة طبقاً للمدى تألف أو عدم تألف

الفارئ مع هذا الشكل أو ذاك . تستطيع حيازة صور شعرية على الجانب المضاد ، بحيث أنها لا تستخدم الخيال فتوسّع نطاق الشيء الذي يُقال فحسب ، بل على العكس تسعى إلى ضغط الانطباع الذي تتركه الكلمات في قالب محدود عن سابق قصد . أقول ، مثلاً ، في قصيدتي القديمة «الحرب والكون» :

في العربة المتعفنة أربعون رَجُلًا
وأربع أرجل .

والكثير من أشياء سيلفينسكي تركز على العديد من الصور المشابهة . (. . .)
والآن بعض الاستنتاجات :

- 1 - الشعر معمل . نوع صعب للغاية ، معقّد للغاية ، ولكنه معمل .
- 2 - التوجيه في العمل الشعري لا يقوم على دراسة نماذج الأعمال الشعرية التي باتت ثابتة ومحدودة ، بل دراسة إجراءات المعمل ، وهي الدراسة التي تساعدنا في صناعة أشياء جديدة .
- 3 - التجديد ، التجديد في المواد والوسائل ، أمر لا غنى عنه في كل تأليف شعري .
- 4 - عمل صانع الشعر ينبغي أن يجري يومياً ، لبلوغ المزيد من الكمال في الحرفة ، ولتوظيف الموارد الشعرية .
- 5 - دفتر جيد لتدوين الملاحظات ، واستيعاب لأفضل طرائق استخدامه ، هما أكثر أهمية من إتقان كتابة عشرات الأمتار بلا أخطاء .
- 6 - لا ينبغي تشغيل مصنع شعري هائل تكون مهمته إنتاج ولاعات السجائر الشعرية . ينبغي أن تقلع عن الإنتاج غير الاقتصادي للتوافه الشعرية . لا تتناول قلمك إلا إذا كان الشعر هو الطريقة الوحيدة لقول شيء ما . ويجب صياغة الأشياء التي أعددتها حين تشعر بواجب اجتماعي واضح .
- 7 - ينبغي على الشاعر أن يكون في قلب الأشياء والأحداث لكي يفهم الواجب الاجتماعي بدقة . إن معرفة الاقتصاد النظري ، ومعرفة حقائق الحياة اليومية ، والانغماس في الدراسة العلمية للتاريخ ، هي في صلب أساسيات عمل الشاعر ، وهي أكثر أهمية من المناهج التعليمية التي يكتبها بروفيسورات من عبدة الماضي .

8- لكي تلبي الواجب الاجتماعي على أفضل وجه مستطاع، ينبغي أن تكون في طليعة طبقتك، وأن تخوض النضال في صفوف طبقتك، وعلى كل الجبهات. وينبغي أن تسحق إلى فئات أسطورة الفن المجافي للسياسة. فهذه الأسطورة القديمة تعاود الظهور اليوم في شكل جديد تحت غطاء الهذر حول «اللوحة الملحمية المريضة»، التي تكون ملحمة أولاً، ثم موضوعية بعدئذ، وغير ملتزمة سياسياً في نهاية المطاف؛ أو الهذر حول «الأسلوب الرفيع»، الذي يكون رفيعاً أولاً، ثم مرتقياً بعدئذ، وعلوياً سماوياً في نهاية المطاف.

9- مقارنة الفنون بوصفها معملًا هي وحدها التي تجعلك تتخلص من الصدفة وعشوائية الذوق وذاتية القِيم. والنظر إليها كجزء من عملية الإنتاج هو وحده الذي يمكنك من وضع جوانب العمل الأدبي داخل منظور: القصائد، وتقارير العمال والفلاحين والصحافيين. وبدل التأمل في موضوع شعري سوف تمتلك قدرة التعاطي بدقة مع مشكلة عاجلة، طبقاً للتعريفات والمقاييس الشعرية.

10- ينبغي أن لا تجعل التصنيع، أي ما يسمى العملية التقنية، غاية في حد ذاتها. ولكن عملية التصنيع هذه ذاتها هي التي تجعل العمل الشعري صالحاً للاستعمال. وإن الفارق بين طرائق الإنتاج هذه هو الذي يسجل الفارق بين الشعراء. وحدها المعرفة، والإتقان، ومراكمة أوسع نطاق ممكن من الوسائل الأدبية المتنوعة هي التي تجعل من المرء كاتباً محترفاً.

11- شروط الحياة اليومية التي يعيشها الشعر، لها التأثير ذاته الذي تمارسه العوامل الأخرى في تشكيل عمل فني حقيقي. ومفردة «بوهيمي» باتت مصطلحاً أزدرائياً يصف كل سبيل عيش فني دنيء. ولسوء الحظ يحدث غالباً أن تُشن الحرب على كلمة «بوهيمي»، ولكن على الكلمة وحدها. بيد أن ما يكتف في داخلنا هو المناخ الفردي، والمِهني للعالم الأدبي القديم، والمصالح التافهة للشَّل الخبيثة، وحكّ الظهر المشترك، حتى باتت كلمة «شعري» تعني «المنحلّ» و«المخمور» و«الفاسق» وما إليها. حتى طريقة ثياب الشاعر وطريقة حديثه مع زوجته في البيت ينبغي أن تختلف، وعليها بشكل تام طراز الشعر الذي يكتبه.

12- نحن، شعراء جبهة اليسار، لا نزع البتة أننا وحدنا نمتلك أسرار الإبداع الشعري. ولكننا وحدنا الذين نريد إماطة اللثام عن هذه الأسرار، ووحداً الذين لا نرغب بإحاطة العملية الإبداعية بهالة مبهرجة من الطهارة الدينية - الفنيّة.

الواقعية الاشتراكية : جلور ما قبل 1917

تشسلاف ميلوش

(. . .) لعلّ بعض الأمريكيين على يقين من أنّ الواقعية الاشتراكية، أو «الواقشراكية» Socrealism كما يسمونها، ليست أكثر من أسلوب جرى تطبيقه في أدب وفنّ الاتحاد السوفيتي، وفي تلك المناطق التي يمتدّ نفوذه إليها. وهو أسلوب يشهد على الأذواق التي تحلى بها بير وقراطيو القرن التاسع عشر، في ما يخصّ عمارة كعكة الزفاف، أو الألوان المسطحة في الرسم، أو الرفاهية المترفة. وهم أيضاً على يقين من أنّ كلّ مَنْ يعارض نظام علم الجمال هذا، إنما يرتكب خطيئة سياسية قد تبدو مذهلة. لكنّ الواقعية الاشتراكية ليست، لسوء الحظّ، مسألة ذوق فقط. إنها أيضاً فلسفة، وحجر الزاوية في عقيدة رسمية جرى تطويرها في أيام ستالين. إنها مسؤولة مباشرة عن مقتل ملايين الرجال والنساء، لأنها تركز على تمجيد الكاتب أو الفنان للدولة، ولأنّ في صلب مهامها تصوير سلطة الدولة بوصفها الخير الأعظم، واحتقار عذابات الفرد. إنها بذلك علم جمال فعلي وفعل.

وهكذا، لا يمكن تفادي انحطاط ما يُنتج طبقاً لهذه الصيغة من شعر ورواية ومسرح ورسم، مادام الواقع، البغيض للغاية، ينبغي تجاوزه باسم المثال، وباسم ما ينبغي أن يكون عليه الواقع. غير أنّ هذا الانحطاط لا يمنع، بل إنه في الحقيقة يسهّل، توسيع نطاق تأثير هذا النوع من الثقافة الجماهيرية. والمعركة ضدّ الواقعية الاشتراكية هي، استطراداً، معركة للدفاع عن الحقيقة وعن الإنسان نفسه في نهاية المطاف.

والأدب في غرب أوروبا وأمريكا لم تكن له البتة تلك السمة الاجتماعية التي اقترنت بالأدب في شرق أوروبا، ربما باستثناء فترة الإصلاح حين كان الكاتب يتحدث بالنبابة عن جماعة دينية محددة. ودرغم أن الدور السياسي الذي لعبه بعض الكتاب كان كبيراً في بعض الأحيان (روسو وفولتير مثلاً وضحان)، فإنّ المخيلة الجمعية لم تكن لها أنماطها العليا على هيئة الشاعر أو القائد أو المعلم.

ومؤرخو الأدب لا يشيرون في هذا المضمار إلا إلى مثال واحد منعزل هو أيرلندا. لكنّ عنف النزاعات القومية والاجتماعية في المناطق الشرقية من أوروبا فرض على الكتاب مطالب محددة.

ومن المرجح تماماً أن تعود أصول التمرد الهنغاري لعام 1956 إلى «نادي بيتوفي»، الذي سُمي هكذا نسبة إلى الشاعر الذي عاش في القرن التاسع عشر، ولهذا فقد كان للأمر مغزاه الرمزي، الذي يكرر ببساطة نسقاً أقدم.

وتاريخ العلاقات الروسية - البولونية يمكن أن يُختصر بدرجة واسعة في تصادم مفهومين مختلفين عن الحرية، وهما مفهومان اعتنقهما كتاب وارتبطا على نحو وثيق بوظائفهم التعليمية، وهي الوظائف التي كانت مختلفة بين البلدين. وبعد ثورة 1917 في روسيا، مُنح الكتاب اللقب المشرف: «مهندس الحرية». ولم يكن هذا بالأمر الجديد على نحو خاص. ولعل من غير الممكن لرئيس الولايات المتحدة أن يَقلّب النظر في قصائد ومسرحيات، وأن يفكر في مكافأة مؤلفيها أو نفهم إلى آلامها الشمالية. ذلك لأن السلطات الأمريكية لم يسبق لها أن اعتبرت الأدب خطيراً أو أداة هامة للحفاظ على السلطة. أما نيقولا الأول فقد مارس بنفسه الرقابة على أشعار بوشكين.

والحركات الثورية في روسيا خلقتها الانتلجنسيا، التي حوّكت الرجل بالكتابة، واستخدمت الكلمات كبديل عن الفعل أو مقدّمة له. وحين أقام الحزب الشيوعي سلطته الدكتاتورية، حافظ على تقليد وضع الكتاب في مكانة اجتماعية عالية. ونظرية الواقعية الاشتراكية ذاتها، التي تنبأها الحزب، كانت قد صيغت قبل زمن طويل من قيام الثورة (...)

وحتى قبل 1917 كانت روسيا إحدى أكبر الدول المستهلكة للكتب، ورغم أن معظم العدد الهائل من الكتب التي طُبعت في روسيا بعد الثورة رسمية وضميلة الجودة، فإنه توفرت أيضاً أعمال «كلاسيكية» روسية وأجنبية، وكانت الأخيرة بترجمات ممتازة. هذا الإشباع بالكلمة المطبوعة يخلق على الدوام، وكما ينبغي أن يفعل، قيمة زائدة في الطلب، الذي لا يمكن إشباعه عن طريق الإنتاج المسائد المكرور. وحتى في أسوأ المراحل توفّر على الدوام تيار ثان مواز للتيار الرسمي: بوريس باسترناك غير المطبوع، مثلاً، كان له آلاف المعجبين ممن يحفظون شعره عن ظهر قلب. وحين بدأت مرحلة «التعايش»، كان السيتاح العائدون من موسكو يجلبون معهم قصائد توزّع بصيغة مخطوطة في أوساط الشباب بصفة خاصة. وكانت هنالك غاзах من كتلة أعمال غير معروفة أبداً، كتبها السجناء في معسكرات الاعتقال، والطلاب. وبعضها لفت للنظر في قيمته الرفيعة، وجميعها مصطبغة بظلال السخريه والمفارقة (...)

ومشكلة الواقعية الاشتراكية أبسط بكثير مما يلوح للوهلة الأولى . فرغم المحاولات العديدة ، فإن العناصر التي تكون نظريتها لم تجتمع أبداً في كل منسجم . في الرواية يكون انقسام الشخصيات إلى «أخيار» و«أشرار» مطلوباً كما هي الحال في أي فيلم كاوبوي . ويُسمح للبطل أن يحمل بعض الشكوك وأن يرتكب بعض الأخطاء ، لكن الخير ينبغي أن ينتصر في النهاية . ومع ذلك فإن هذا الخير لا يعني الأخلاق المرتكزة على الوصايا العشر ، بل ببساطة حال التطابق بين الفرد وهدف الجماعة . ولكن بما أن النصر لا يتحقق إلا من خلال الدولة التي يقودها الحزب ، فإن الهدف هو كل ما يعين الحزب في زيادة قوة الدولة الصناعية والعسكرية وسواها . وبهذا فإن معايير السلوك الفردي لا تكمن في داخل فرد ما ، بل تتحدد من خارجه : «التزاهة الذاتية» للمرء الذي تقوده الحوافز الأخلاقية ، ويمكن تالياً أن يدين استخدام الدبابات في بودابست ، لا تقلل من «الذنب الموضوعي» لأن استقلال هنغاريا قد يتغير مع مصالح الاتحاد السوفيتي ، واستطراداً مع مصالح الثورة ، أي الإنسانية قاطبة .

ورغم أن هذه المحاجة مبتسرة ، فليس من الصعب إدراك جذورها في فلسفة التاريخ الألمانية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، والتي قدمت مفهوم التطور التاريخي المستقل عن أماننا ورغائبنا . هذه الفلسفة وجدت لها أرضاً بالغة الخصوبة في روسيا القيصرية ، لأن بنيتها الاجتماعية المدعّمة كانت تجابه الفرد بالعراقيل كلما حاول ممارسة إرادته هو ، ولهذا تعلم أن يجعل النظام نفسه مسؤولاً ، حتى عن انعدام كفاءته ذاتها . وتشكلت بهذه الطريقة عادات جبّارة تخصّ الذهن ، فشجعت أحلام الثورة الكفيلة بحلّ جميع المشكلات الشخصية للرجال وللنساء في مواجهة العالم ، ونقلت المعايير الأخلاقية من المتدنى الداخلي للضمير إلى سيورة العناية التاريخية .

وكان هذا الانتقال هو سمة الانتلجنسيا الروسية التقدمية ، وقد تنبّه إليه دستوفسكي ، الذي كتب في «يوميات كاتب» سنة 1873 : «إنّ علم البيئة ، حين يجعل الإنسان معتمداً على كل خطأ في النظام الاجتماعي ، يختزل الإنسان إلى حال من الخسران التام للشخصية ، وإلى تحلّل تامّ من جميع الالتزامات الفردية ومن أي نوع من أنواع الاستقلال ، فيختزله إلى أسوأ قنانة يمكن تخيلها» . ذلك يبيّن أنّ الصيغ التي تبدو ساذجة في الرواية والمسرحية ، والتي وضعها الحزب للكتّاب كي يأخذوا بها ، لها سابقات في روسيا تمتدّ طيلة عقود من السجل حول العلاقة بين

النقطة الأهم [حسب أبرام تيرتس⁽⁴⁾] هي إن «الهدف العظيم» -- مجد روسيا كما تفتى به درجايفين في القرن الثامن عشر -- عُثر عليه للمرة الثانية في برهة امتلاك لبينين السلطة، حين كانت روسيا ممزقة مهمشة بفعل الحركة الثورية، بعد الظنون والبحث خلال القرن التاسع عشر. وبدءاً من ذلك الزمن باتت روسيا الأمة المختارة، الأمة التاريخية العالمية Welthistorische، ما دامت قد اختارت أن تكون أداة سيرورة العناية التاريخية التي تقود، بـ «الضرورة الفولاذية»، إلى انتشار الشيوعية في سائر أرجاء العالم.

ولقد جرى في السابق تبرير ترانيم المديح التي تغنت بالدولة الروسية في الماضي، والتوكيدات حول الرسالة العالية الملقاة على عاتق الروس وتفوقهم على سواهم من الأمم. نور المهمة الكونية (خلاص الإنسان) قد بزغ على روسيا. ولهذا فإن أغنية مديح تلك السعادة الآتية التي ستكون نصيب الإنسانية جمعاء، وهذه الأنشودة المتواصلة في مديح الذات (وهو جوهر الأدب السوفييتي)، ترتقيان في الآن ذاته إلى مصاف أنشودة في مديح الغد. والواقعية الاشتراكية انبثقت من اندماج عقيدتين: الإيمان برسالة الأمة الروسية، والإيمان برسالة البروليتاريا (الروسية).

(. . .) المجد الجماعي ليس أمراً خيالياً، بل هو حقيقة واقعة، وتمت حيازته عن طريق طراز شرس من اللامبالاة بالحياة الإنسانية. وطيلة عقود عديدة قَدّمت الواقعية الاشتراكية الإكسبير الذي يلهب الأنشطة، وتبين بالاختبار العملي مدى فاعلية ترانيم المديح. فهل يتوجب نبذ هذه العقيدة المجزئة المدزّية؟ وبدل الابتهاج إزاء النتائج المحسوبة، هل يتوجب الانتقال إلى نتائج غير محسوبة: سعادة أو تعاسة الإنسان؟

إن محاولات إقامة التناظر بين روسيا الماضي، وروسيا الحاضر، قد تقود إلى ارتكاب الأخطاء. ومع ذلك فمن المرجح أنّ الروس الراغبين بالعدالة والحرية سيجدون أنفسهم في حال من النزاع مع مواطنهم، تماماً كما وقع لأسلافهم. هذا ما يحدث حين يبدو نقد الأمور وكأنه مناهض للنزعة الوطنية. ولا ريب أنّ روسيا ليست استثناء في هذا المجال، وهناك مجتمعات أخرى شهدت وتشهد تنامياً شديداً لعبادة مبدأ «مصلحة الدولة». غير أنّ نموذج بيتر شادايف، مؤلف كتاب «الرسائل الفلسفية»، يعطي بعض الإيضاح حول قوة هذه العبادة في روسيا. وحين طبع شادايف إحدى هذه الرسائل، في عام 1836، أثار سحق الرأي العام إلى درجة جعلت

القيصر لا يفكر حتى في ضرورة سجن هذا الفيلسوف التعس، لأن هيئة من الأطباء الطائعين قرّرت أنه معتوه. لكنّ الأحكام القاسية التي أصدرها شادايف بحقّ وطنه كانت، كما نعرف اليوم، نبوءة إلى حدّ بعيد. وهكذا كان قد قال: «إننا إحدى هذه الأمم التي لا تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الجنس البشري، بل هي ليست موجودة إلا لكي تعطي العالم بعض أعظم الدروس. لكنّ الإرشاد الذي شئت أقدارنا أن تقدّمه لن يضيع أبداً: من يصبر اليوم الذي نجد فيه أنفسنا جزءاً من الإنسانية، وكم من البؤس ينبغي أن نعاني قبل إنقاص هذا المصير؟»...

بدوره كان ألكسندر هيرزن قد وجد أنه حتى الحلقات الأكثر تقدمية لم تسانده إلا إذا كفّ عن التشكيك في حدود الإمبراطورية القيصرية، وحقّ روسيا في الهيمنة على الأراضي التي غزتها. لقد وهبت روسيا العالم العديد من الرجال والنساء الأخيار، الذين لم يتهيبوا إدانة الشرّ، والذين أدركوا أنّ ما يتوجب أن يكون لله ليس تماماً ذلك الذي يتوجب أن يكون للقيصر. وليس في وسعنا إلا أن نأمل في يوم قريب يجد فيه الروس أنفسهم «جزءاً من الإنسانية».

السوريالية، الواقعية الاشتراكية، بابلو نيرودا

غريغ داوز

1 - منذ العشرينيات وحتى الخمسينيات كانت الواقعية الاشتراكية والسوريالية هما الموقفان السياسيان والجماليان للكتاب الأسبان وفي أمريكا اللاتينية. وعند الكثير من الشعراء البارزين، انطفأت شعلة الطليعة الأدبية مع اندلاع الحرب الأهلية في إسبانيا سنة 1963. وليس على المرء إلا أن يفكر ببعض أشهر الشعراء، وبينهم رفايل ألبرتي، ولويس سيرنودا، وسيزار فاييخو، وبابلو نيرودا، ثمّ كرّسوا أنفسهم لكتابة أعمال طليعية قبل الحرب وبعدها،

وفي خضم الحرب، والتزموا بالقضية الجمهورية عن طريق كتابة أشعار يسهل وصولها إلى عامة الجمهور. إلا أنّ البعض الآخر، مثل فيشتي هويديرو وأوكتافيو باث، لم يتخلوا عن النظرية والأسلوب الطليعيين. وكما هو معروف أصبح باث عضواً غير رسمي في الجيل الثاني من السوراليين، وهويديرو ابتكر نظريته الطليعية الخاصة به. لكن ميلهما اليساري كان قصير الأجل، رغم التزامهما بالجمهورية الإسبانية.

2 - للهولة الأولى يبدو فديريكو غارسيا لوركا وكأنه ينتمي إلى هذه المجموعة الأخيرة من الشعراء، بسبب أشعاره النارية في «شاعر في نيويورك». ومع ذلك لا ينتمي لوركا إلى المجموعة لسببين أساسيين. أولاً، «شاعر في نيويورك» هي طبعة معاصرة من عمل ألبرتي «عن الملائكة»، وعمل سيرنودا «نهر، غرام»، وعمل أليخاندرى «سيوف كالشفاه»، بما يعني أن العمل ليس متأثراً بالأحداث العاصفة للحرب الأهلية (وهو، كما نعلم، كتاب نُشر بعد الوفاة). السبب الثاني، رغم أنّ الشعر يظلّ طليعياً، فإنه في الآن ذاته شعر ملتزم سياسياً يصوّر العنصرية، والفقر، وثروات الرأسماليين الفاحشة، والاغتراب القاتل خلال الكساد الكبير في الولايات المتحدة.

3 - وكما جرت الإشارة سابقاً، كانت المجموعة الأولى من الشعراء، ونيرودا بينهم، قد أقامت صلات مع التيارات الطليعية، ومع السورالية خصوصاً، لم تكن وديّة دائماً، وانقطعت مع اندلاع الحرب الأهلية. وخلال هذه الفترة تحديداً انبثقت الواقعية الاشتراكية كحركة أدبية للمرة الأولى. والكثير من الشعراء رفضوا الواقعية الاشتراكية، وبعضهم - مثل باث مثلاً - انتقدها علانية بوصفها نتاجاً للستالينية. لكن آخرين، من أمثال ألبرتي ونيرودا، قبلوا بعض فرضياتها.

4 - في حالة نيرودا، نستطيع تمييز إبحاره بين هذين التيارين الأدبيين، واختياره انتهاز مسار مستقل. ورغم تطوّر عمله صوب الواقعية خلال الحرب الأهلية، لم يتنازل نيرودا عن استقلاله اللاتى الأدبي أو الإبداعي. حتى في «النشيد» و«أعتاب وريح»، وهما مجموعتان تعرّضتا لتهام الواقعية الاشتراكية، هنالك دليل ساطع على المبدأ التأسيسي في شعر نيرودا: «العبوية الهادفة». وإذا انتقلنا إلى تعليقات نيرودا في مذكراته، سوف نعثر على ملاحظات مأكرة حول صلاته بالحزب الشيوعي والإتحاد السوفيتي خلال سنوات ستالين «التي تثير اضطراباً جهنمياً»، وحول موقفه من الواقعية الأدبية. ورغم تأثر نيرودا بالسورالية المتأخرة، والواقعية الاشتراكية، واستقلاله عنهما معاً، فإنّ شعره أظهر دلائل على ميل أكثر إلى الواقعية، أو ما أسميه «الواقعية الجدلية». وأظهر امتعاضاً متزايداً من السورالية بسبب لا عقلانيتها المتعمدة ونقدها للإتحاد السوفيتي. وبالمثل، ورغم مساندته للإتحاد السوفيتي، لم يعلن نيرودا أبداً

أنه من أتباع الواقعية الاشتراكية . ولكن منذ الحرب الأهلية الإسبانية وما بعد تحول نيرودا إلى الواقعية أكثر فأكثر بهدف تصوير تعقيد الصراع الطبقي خلال تلك السنوات . وبالمقارنة مع قصائد «إقامة على الأرض» ، أصبح الشكل عنده أيسر تناولاً بسبب انتقاله إلى التشديد على المضمون الاجتماعي . والتزامه السياسي الذي أخذ يتعمق ، بالجمهورية الإسبانية أولاً ، ثم بمناهضة الفاشية ، وتأييد الاشتراكية فيما بعد ، منحه فرصة أن يمتلك وعياً سياسياً أعلى ، وهذا شق طريقه إلى الشعر الذي كتبه خلال تلك السنوات ، خصوصاً 1925 - 1945 .

5 - أصبحت الواقعية الاشتراكية أحد التيارات الجمالية المهيمنة خلال الثلاثينيات لأنها اقترنت بالإنحاد السوفيتي . وهذا الموقف الأدبي الرسمي استعار من الماضي - ثورة أكتوبر - وبالمثل غالباً في المزاем حول الإنجازات الوطنية بعد وفاة لينين . وهكذا ، في سنة 1934 وخلال المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت ، وقبل أربع سنوات من التطهير الكبير ، أعلن جدانوف بصراحة أن المؤتمر ينعقد في برهة تاريخية : «في ظلّ العبقرية الهادية لقائدنا ومعلمنا العظيم ، الرفيق ستالين ، انتصر النظام الاشتراكي في بلادنا بشكل نهائي ولا ارتداد عنه» . واعتبر جدانوف أن التحدي الذي يواجهه الفن في هذه الفترة هو التغلب على عراقيل التخلف في القطاع الصناعي وفي الريف ، وخصوصاً «رواسب التأثير البرجوازي في البروليتاريا ، والكسل ، والصلعكة ، والهدر ، والنزعة الفردية ، والسلوك اللا أخلاقي للبرجوازية الصغيرة» . ولكي يصبحوا «مهندسي النفوس» كما تخیل ستالين الفنانين ، توجب على هؤلاء أن يمزجوا بين «الحقيقة والخصوصية التاريخية في تمثيلاتهم الفنية» ، وبين «تربية وتشكيل الطبقة العاملة بروحية الاشتراكية» .

6 - (. . .) لكنّ الألماني كارل راديك كان الكاتب الذي ألقى الخطبة الأشدّ إقناعاً بخصوص الواقعية الاشتراكية في المؤتمر . ففي قناعة راديك ، «لا يستطيع الفن البروليتاري أن يكفي بالصراع الطبقي . ينبغي عليه أيضاً أن يصف السيرورات التي تعيشها تلك الطبقات الاجتماعية ذاتها : أسلوب عيشهم ، نفسياتهم ، تطوّرهم ومطامحهم» . ولهذا فإنّ ثقافة الطبقة العاملة هي ثقافة المستقبل ، وهي المؤشر على الصراعات النفسية والاجتماعية التي كانت تعتمل في قلب الاشتراكية . وفي الخلاصة آمن راديك بأنّ الواقعية البروليتارية والاشتراكية كانت بالأحرى تمثّل شروطاً اقتصادية - اجتماعية ونفسية أكثر دقة ممّا توقّره التيارات الطليعية ، وأنّ الواقعية

الاشتراكية أكثر ارتباطاً بمصير الاشتراكية. . .

7 - وليس مفاجئاً أن العديد من كتّاب اليسار، مثل نيرودا، استمتعوا بعد سماع خطبة راديك أن القبول بمنهج الواقعية الاشتراكية، ورغم أنه ليس مطلوباً منهم، سوف يتيح لهم أن يجمعوا الوعي البرجوازي الصغير، وأن يلتزموا بالاشتراكية كما يجسدها الاتحاد السوفييتي. ففي نهاية المطاف كانت ثورة 1917 أول ثورة اشتراكية في العالم، والآمال في قيام اشتراكية على نطاق عالمي كانت تبدأ من الاتحاد السوفييتي. . . قبل تطهيرات الثلاثينيات بالطبع.

8 - وفي غمرة الآراء الرسمية على نحو أو آخر حول مسائل علم الجمال خلال الثلاثينيات في الاتحاد السوفييتي، كانت آراء راديك أكثر قدرة على إقناع أناس من أمثال نيرودا ولوي أراغون. فمن جهة أولى كان التزام المرء بالواقعية الاشتراكية يعني أن الكاتب يكرّس نفسه للضلال الاجتماعي، ويدعم الاتحاد السوفييتي استطراداً. ومن جهة ثانية، كانت آراء راديك تزوّد الكاتب بدرجة ما من الحرية الفنية. وكان متوقّعاً من الكاتب الذي يلتزم بالاشتراكية أن يعترف بالإغجازات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للإتحاد السوفييتي.

وبالطبع أخذ هذا التوقع يزداد وضوحاً حين بدأت الفاشية تطلّ برأسها في إيطاليا، وألمانيا، وإسبانيا. وهكذا اقترنت نزعة العداء للفاشية مع الدفاع عن الاتحاد السوفييتي، فضمنت تأييد عدد كبير من الشعراء التقدميين واليساريين، بينهم نيرودا، ألبرتي، ميغيل هرنانديز، سيزار فاييخو، غارسيا لوركا، أراغون، وبول إلوار. وليس مفاجئاً أن نيرودا الطليعي شرع مع دنو الحرب العالمية الثانية، يكتب شعراً أكثر واقعية يصف شروط زمن الحرب، وأصبح مناهضاً للفاشية، ومسانداً للإتحاد السوفييتي. ولو تبقى أي ظلّ للشكّ، فإن نيرودا أزاله سنة 1942 حين كتب وألقى على الجمهور قصيدته «أغنية إلى ستالينغراد» وقصيدته التالية بعد سنة «أغنية حبّ جديدة إلى ستالينغراد».

9 - أراغون، صديق نيرودا الحميم، كتب الكثير في تبرير انشقاقه عن السورالية ودفاعه عن فضائل الواقعية الاشتراكية. وفي مقالتيه «ثمة نحاتون في موسكو» و«جملة معترضة حول جوائز ستالين»، حاول دحض آراء اندريه بروتون عن طريق التأكيد على دوره الذي يقوم به من داخل الإتحاد السوفييتي، والإيحاء بأنّ نظرة بروتون قاصرة لأنه لا يحكم على الواقعية الاشتراكية إلا من الخارج. وعلى سبيل المثال، يساجل أراغون بأنّ النقاد في فرنسا يسيئون

فهم الواقعية الاشتراكية لأنهم يتكثون على القوانين الجمالية والمعايير والذوق في فرنسا، ويحاولون بعدئذ تطبيقها على الحالة السوفييتية . ولهذا تستفز الواقعية الاشتراكية الكثير من الفنانين والنقاد في الغرب، تماماً كما تثير أية حركة جديدة امتعاض الفنانين المكرّسين . وفي خلاصته يعتبر أراغون أن الشكل في الفنّ السوريالي يصبح هو المضمون عملياً، في حين أنّ الشكل في الواقعية الاشتراكية يخضع للمضمون ويعمقه . وفي ترديد أصدااء آراء راديك يستخلص أراغون أنه يتوفر مقدار كبير من حرية التعبير في ظلّ الواقعية الاشتراكية، ولكنه ينهي المقالة الثانية بتعريف للواقعية الاشتراكية شبيه تماماً بتعريف جدانوف .⁽⁵⁾

كارثة الذوق المتوسط

أو: من الذي «اخترع» الواقعية الاشتراكية؟

يفغيني دوبرينكو

كفانا ذلك النوع من المؤلفات

الموقعة بأسماء الآخرين،

هذا سيكون كتابنا .

ولكن ما «كتابنا»؟ عمّ يدور؟

- أنا انعماتوفا

ليس كلّ ما هو في المتناول عظيماً، بل كلّ عظيم أصيل هو في المتناول . وكلما زادت

عظمته بات في متناول الجماهير أكثر .

- أندريه جدانوف

من اخترع الواقعية الاشتراكية؟ هنالك جوابان تقليديان، غير مقنعين، على هذا السؤال :

(1) السلطات القابضة على مقاليد الحكم، و(2) الجماهير . هذان تفسيران يدخلان في «نظرية

المؤامرة». إنهما يعاملان ظاهرة الواقعية الاشتراكية بوصفها إخضاع الاتحاد السوفيتي إمّا لذوق عدد من الفنانين المتخلفين، أو - في الغالب - ذوق ستالين وشركائه الأقرب الذين «اخترعوا» الواقعية الاشتراكية بوحى من حنينهم إلى أحاسيس الشباب (أو، في تنوع آخر: من وحي حاجتهم إلى أدب جدير بالعرض في المخازن). وفي ما يخصّ «المخترع» الثاني، فإنّ القابضين على السلطة سمسروا على الدوام بأذواق الجماهير، وهو ببساطة الوجه الآخر للمسألة ذاتها. هذا، استطراداً، تأويل لا أساس له، إلى جانب كونه غير دقيق على نحو فاجع.

ذلك لأنّ ثقافة الواقعية الاشتراكية لم تتأسس في ثيابا سلطة الدولة، ولا في صفوف الجماهير، بل كانت نتاج هجنة محددة، «جماهير - السلطة» المشتغلة كخالق واحد وحيد. مدّهما الإبداعي العام المشترك أسفر عن ولادة الفنّ الجديد. وحوافز العنصر الجمالي الواقعي الاشتراكي تجلّت في الأفق الجمالي ومتطلبات الجماهير، سواء بسواء؛ ومنطق التّأصل الموروث في الثقافة الثورية؛ واهتمام الدولة بالحفاظ على أذواق الجماهير وتدعيم بنى السلطة في «صناعة السياسة التنظيمية - السياسية» لصياغة فنّ جديد من جهة، وإعادة تفعيل أسواقه أو مستهلكيه الكامنين من جهة ثانية.

وتوجب صياغة إستراتيجية استقبال جديدة داخل الثقافة الثورية، نتيجة الانهيار الذي وقع حين صار لـ «الثقافة القديمة» مستهلك جديد. تلك كانت سيرورة معقدة ومؤلفة على نحو استثنائي، وقع خلالها انقطاع حادّ في طراز التجربة الجمالية لدى الجماهير. وشهدت تلك التجربة أزمة حادة في كلّ الأشكال التقليدية للتلقّي الثقافي، وأفضت إلى سلبية قصوى من جانب الجماهير تجاه الثقافة عموماً، سواء منها «الثقافة القديمة» أو الثقافة الجديدة الطليعية التي كانت ولادتها قد تسبّبت في نوبات الآلام هذه. نتيجة تلك الروح السلبية كانت رفض الجماهير استهلاك هذا الفنّ، وتصميمها الموازي على حكّ جلدها بظفرها، أي رفض إبداعات الفنّان لصالح إبداعات المرء لنفسه وصعود المستهلك - الفنّان - المؤلف. (. .)

الطراز التقليدي لوصف الثقافة السوفيتية، وهو الطراز الذي كان سائداً في الغرب والإتحاد السوفيتي معاً خلال الستينيات، ارتكز على الفرضية القائلة إنّ انتفاء الفنّ القديم بدأ مع الثّيار الطليعي أو مع «الثقافة البروليتارية» Proletkult، ثمّ (في ما بعد) «الرابطه الروسية للكتاب البروليتاريين» RAPP؛ أي، في كلمات أخرى، بدأ مع «اليسار» و«اليمين» داخل الثقافة. ولكن

مالم يؤخذ في الحسبان كان حقيقة أن انتفاء التراث الثقافي، المؤسس على العتبة الجمالية الموازية للإدراك الجماهيري للفن، انبثق من قلب الجماهير العريضة، المدنية والريفية، التي اجتذبتها سلطتها الجديدة إلى «البناء الثقافي». ولم يكن هنالك إقرار بهذا العامل في الأعراس اليساري، لا ذلك الغربي المناهض للشمولية، ولا ذلك السوفييتي في الستينيات، فمال كلاهما إلى وضع اللوم على عاتق المؤدلجين أو خونة مصالح الشعب الآخرين، وليس البتة على الجماهير. ومن جانب آخر، ما كان لهذا العامل أن يحظى باعتراف الوعي التقليدي - القومي أيضاً، ولم يتقاطع مع إعادة ترميم أو أسطرة فكرة «التجانس الشعبي». وهكذا جرى التنقيب عن منابع الثقافة الواقعية الاشتراكية في منطق تأصل السيرورة الثقافية ذاتها، في حين أن الفرضيات الاجتماعية والجمالية للواقعية الاشتراكية كانت متعددة المستويات وعميقة تماماً. (...)

النقد السوفييتي تجاوب مع مطالب قارئ الجماهير، وتلك المطالب تصادفت على نحو شبه كامل مع مطالب سلطة الدولة. ولم يكن للشروط السياسية لهذه الحملة أو تلك أن تتجاوز المعيار الجمالي الذي أملتته الجماهير وأقرت به الدولة. و«الروح الوطنية»، (نارودنوست)، كانت في الحقيقة مبدأً جوهرياً للواقعية الاشتراكية. و«التطابق الجمالي» مع «الوعي الحزبي» أو «الذهنية الحزبية» شكل النواة الجمالية الحقيقية، والحدث الجمالي الرئيسي، للواقعية الاشتراكية. جرى إنتاج الموروث الواقعي الاشتراكي، بنواح عديدة، بناء على «الوصايا الاجتماعية» للقارئ، ولم تقم الدولة إلا بصياغتها رسمياً. كان فن الواقعية الاشتراكية أوالية ذاتية التحريك، أو بتعريف إدوارد نادتشوي الدقيق: «آلة لتدوين شيفرات الرغائب الجماهيرية السائلة».

وينبغي أن نسأل من جديد: من أي وسط اجتماعي (بتجربته وأذواقه الجمالية المحددة، وافق آماله المحددة) انتقى التاريخ اختياراته؟ ونعود إلى الإجابات الممكنة ذاتها:

- الثقافة السوفييتية عادت إلى ذوق الجماهير غير المتطور؛
- الثقافة السوفييتية اعتمدت على أذواق القادة؛
- الثقافة السوفييتية أنجزت المشروع السياسي والجمالي للتيار الطليعي، بوصفه نتاج أزمة الطليعة.

هذه الإجابات المتباينة للغاية لا تتناقض فيما بينها أبداً في الواقع. ليس لأي منها أن يكون مطلقاً بالطبع. ولا يعمل أي منها على نحو مطلق وظيفياً. وعلى عكس رأي بوريس غرويس

- الذي أوحى بأن الواقعية الاشتراكية كانت غريبة على «الأذواق الفعلية للجماهير» وفرضها ستالين، وأنه بدلاً من عقيدة الواقعية الاشتراكية كان يمكن لأشعار خلينيكوف وكروشونينغ الصوتية أو رسومات ماليفيتش أن تكون مقبولة لدى الجمهور بالحساس ذاته - لم يكن في مقدور الثقافة السوفييتية أن تنطلق من ذلك الشعر وتلك الرسومات. لم تكن هنالك هوة بين أذواق العموم وأذواق النخبة. والذي كان ثابتاً ليس الاعتماد المباشر على مستوى معين في الذوق، بل العكس بالأحرى: الاعتماد على عتبة ذوق دائمة التثقل. والأذواق «المتخلفة» عند الجماهير لم تكن معقدة فقط، بل الأهم من ذلك أنها ديناميكية أيضاً. وكان الاضطراب الاجتماعي هو العقبة الرئيسية أمام أية محاولة للمساواة الاجتماعية بين أعمال الفن، والنخبة الاجتماعية، والجماهير.

والحال أن الثقافة السوفييتية أنجزت بالفعل المشروع السياسي والإيديولوجي الطليعي، وهو المشروع الذي كانت طبيعته نخبوية أساساً. ولكنها، في تحقيقها لهذا المشروع، اعتمدت على الثقافة الجماهيرية. والإشكالية لم تكن «الوسيلة التقليدية» كما يوحى بوريس غرويس، أو حتى أية «وسيلة» أخرى في هذه الحال. الإشكالية بالأحرى كانت تلبية أفق محدّد للآمال الجمالية، والاتكاء على تجربة جمالية محددة. وعلم الجمال الواقعي الاشتراكي لم يعترف أبداً بآطروحة «النخبوية الأونطولوجية» في الفن، بل كافح ضدها على امتداد تاريخه. وما ينبغي أن نضعه في الذهن هنا هو أن النظرية اللينينية عن وجود «ثقافتين في كل ثقافة وطنية»، والتي ارتكز عليها علم الجمال السوفييتي، كانت دون ريب نظرية نخبوية من الأفضل تسميتها نظرية عن «ثقافتين نخبيتين في كل ثقافة وطنية».

وأما «الثقافة الرجعية» فلم تكن أقل نخبوية من الثقافة الثورية عند أمثال شيرنيسيفسكي، دبروليوف، وبيساريف. كان النموذج الثقافي واحداً متماثلاً. غير أن الثورين عموماً لم يأخذوا أنموذج الثقافة الجماهيرية بعين الاعتبار: الثورة ألحبت فناً طليعياً فائق النخبوية، وكافحت أدب الكتاب المصنوع Lubok، فأجهزت على هذا الأدب «المتبذل» بالهمة التي كانت عليها حين أجهزت على أدب الثورة المضادة. وهكذا فإن الأذواق الجماهيرية كانت غريبة عن الثقافتين بالتساوي. ورغم ذلك فقد رفضت أذواق الجماهير هذه الثقافة مثلثة الأطراف: كان القديم «نفاية»، والجديد «هراء عسير الإدراك».

هنالك قضية أخرى أيضاً: ظهور الثقافة السوفيتية وكأنها تعبير عن سلطة الدولة. وسلطة الدولة كانت ذرائعية أساساً، لكي لا نقول مناهضة للإيديولوجيا. كانت ذرائعية معبرة عن سلطة خالصة، تتحدد إستراتيجيتها بمنطق الحفاظ على الذات، ومنطق الإبقاء على السلطة. وكل الخصائص الإيديولوجية للسلطة السوفيتية كانت اختيارية تماماً. ولقد ارتكزت بسهولة على عقائد إيديولوجية متباينة كثيراً، وغالباً متناقضة بين بعضها البعض. تأسست، مثلاً، على «الأممية البروليتارية» و«الوطنية السوفيتية» في آن معاً؛ وساندت «حركة التحرر الوطني» وكافحت النزعة القومية؛ وأخضعت البيئة، لكنها كافحت مع تيارات «الخنزر»؛ واعترفت بنزعة توسع صريحة، لكنها ساندت «النضال من أجل السلام»؛ وبشرت بـ «الاضمحلال للدولة»، لكنها قوّت الدولة في مناح عديدة.

ومع ذلك فإنّ من التبسيط البالغ القول إنها قالت شيئاً وفعلت شيئاً سواء: «خطة ستالين لمناطق حفظ الغابات»، مثلاً، كانت حقيقة واقعة في تاريخ الاتحاد السوفيتي، تماماً كما كان مشروع «تحويل مجرى الأنهار». ذلك بالضبط كان أيضاً سبيل بناء الثقافة طبقاً للحاجات المعاصرة للسلطة. (أحد المبادئ الأساسية في الواقعية الاشتراكية، مبدأ «الوعي الحزبي»، تطلب من الفنّ ذلك المقدار العالي من الحساسية المفرطة). وحين تبدّلت المهام، تبدّلت معها الموضوعات أيضاً، وظلّ أمر واحد على حاله: طبيعة الثقافة، والسلطة، والجماهير. وتوجب على النوايا ذات المغزى الاجتماعي لأية سلطة حكومية أن تكون «مرتخصة» من الجماهير، ومقبولة في وعيها الجمعي، ومدعومة في البنى الذهنية الأعمق اللائق بمجتمع معطى في زمن معطى. وفي هذه «الواحدية بين الحزب والشعب» كان يكمن الأساس الواقعي للثقافة السوفيتية. وحدة سلطة الدولة مع الجماهير أجبرت ثقافة السلطة على أن تعتمد مبدأ المساواة، وذلك رغم أنّ السلطة الشمولية تخلق على الدوام باسم النخبة. (. . .)

والمجتمع السوفيتي، مثل كلّ مجتمع آخر، كان فسيفسائي التركيب، الأمر الذي لا يعني أنه لم تتوفر «ثقافة سوفيتية عضوية». لقد وجدت تلك الثقافة، دون أدنى شك، رغم أنها كانت تبهت وتصبح أكثر غموضاً كلما ابتعدنا عن المركز، تماماً كحال الشريحة الاجتماعية التي اعتمدت عليها تلك الثقافة. لا الإنسان السوفيتي ولا ثقافته كانا تجريداً نظرياً، وكلاهما لم يكونا عملاقين أحاديين أيضاً. ومادة الاختمار الحقيقية التي اعتمدت عليها الثقافة

السوفييتية راكمت تجربة جماهيرية كانت اجتماعية، وتاريخية، وكذلك جمالية في نهاية المطاف. ويمكن للظاهرة الناجمة عن هذا التأثير المتبادل أن تُسمّى كارثة الذوق المتوسط. لكنّ مبدأ المساواة في الثقافة السوفييتية لم ينهض على الاعتماد المتبادل على «الأذواق غير المتطورة عند الجماهير»؛ ويقدر ما كان ذوق الجماهير عملاقاً يختم على كلّ شيء، فإنه في الآن ذاته حافظ على هذا الموقع من خلال صيانتته لمبدأ «المعدّل المتوسط». ولقد ساهم في توطيد هذا الأثر شيوع مبدأ التفاعل المتبادل الرمزي، الذي حفزته سلطة الدولة من خلال الأتمتة وتنميط ردود فعل الفرد الاجتماعية.

والأدب (والفنّ عموماً)، بوصفه مؤسسة اجتماعية، مارس سيطرته على المجتمع بصفته عنصراً تكاملياً في نظام الرقابة الاجتماعية، وما دام المجتمع يعيش تحوّلًا: أي يشهد تبدلًا منهجيًا نتيجة انبثاق علاقات جديدة بين عناصره التكوينية، أو تلاشي العلاقات التي كانت قائمة حتى ذلك الحين. وغط المجتمع الذي يعيش في ظلّ نظام شمولي يدخل في تنازع مع هذا النزوع الطبيعي، حيث لا يمكن لأواليات التلاؤم الذاتي أن يكون لها مفعولها هنا. وسلطة الدولة أنهت هذا التناقض: السلطة، التي تجدد باستمرار «الترسانة الإيديولوجية» الخاصة بها، تستطيع من جهة أولى تبديل أشكال سيطرتها وتطبيعها، و«تنسّق» من جهة ثانية تلك الأشكال مع التحوّلات الاجتماعية.

والواقعية الاشتراكية شكّت طريقها خلال المضيق الذي يفصل بين سكيللا «الأدب الجماهيري»، وكاربيدس «الأدب النخبوي». ونتاجها الفني لم يتجمد أبدًا بين أيّ من هذين الشكّلين التقليديين، وحيادها الأسلوبي (المعروف على نحو أكثر شهرة باسم «انعدام الأسلوب» و«رمادية» الواقعية الاشتراكية) كان نتيجة «الطريق الثالث». البعض يعتبرها نتاجاً خالصاً للنزعة الجماهيرية، في حين يراها البعض الآخر نتيجة التغيّرات داخل المؤسسات الثقافية (الطليعية غالباً). وفي حالتنا هذه فإنّ المنبع الحقيقي لعلم الجمال الواقعي الاشتراكي لا يمكن العثور عليه في «الوسط» التقليدي بين جهتين متناقضتين. منبعه لا يقع بين هاتين الجهتين، بل في قلب مزيجهما المركّب. الواقعية الاشتراكية كانت نقطة تماسّ وتسوية ثقافية بين تيارين، والجماهير، وسلطة الدولة.⁽⁶⁾

إشارات:

(1) مادة في «الموسوعة الأدبية»

<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1554>

ونُشرت للمرة الأولى بتاريخ 24/ 5/ 2005. والكاتب أستاذ الأدب الروسي في جامعة برستول.

(2) فلاديمير ماياكوفسكي (1893-1930) الشاعر الروسي الشهير. التحق سنة 1906 بالجنح البلشفي من الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي، وسُجن في مناسبات عديدة بسبب نشاطاته السياسية. وفي عام 1910 التقى في موسكو بالرسم الطليعي دايفد بريولوك، الذي عزّفه على الشعراء والرسامين المستقبلين، وكان أن هيمن على شعره مزيج من السياسة والتجريب طيلة حياته. في عام 1915 اصدر «غيمة في بطلون»، القصيدة الطويلة التي اعتبرها «أربع صرخات» ضد تأريلات المجتمع للحب والفن والنظام والدين. رحّب بثورة 1917 وكتب الكثير من القصائد «التعبوية» و«الملتزمة»، وعاش الكثير من التناقضات الحادة بين الفن والسياسة والحزب، الأمر الذي يفسّر بدرجة كبيرة إقدامه على الانتحار. وهذه الفقرات المختارة نُشرت سنة 1926 وتضمنت دليل ماياكوفسكي للشعراء العاملين في مجتمع ثوري، ولا تغيب عنها سحرته الملطنة، والجلية تماماً في بعض الأمثلة، من مفهوم الشاعر بوصفه عاملاً والشعر محملاً. وترجمها هنا عن الإنكليزية، نقلاً عن كتاب:

John Cook, Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000. Oxford 2004. PP 144-152 / Blackwell Publishing.

(3) ال- Chastushka غمط من الشعر الروسي التقليدي، وهي رباعية واحدة موزونة ذات تقفية متناوية (أ، ب، أ، ب)، تكون عادة مرحة أو ساخرة، وتُكتب بغرض التلميع والغناء غالباً، بمصاحبة الأكورديون أو البالايكا.

(4) كتب الشاعر البولوني جيسواف ميلوش (1911-2004) هذا النص على سبيل المقدمة لكتاب «حول الواقعية الاشتراكية» الذي نُشر بالفرنسية والإنكليزية سنة 1960، لكاتب سوفيتي وقّع آنذاك بالاسم المستعار أبرام تيرتس Tertz، وتبين فيما بعد أنه للروائي والقاص والناقد الروسي أندريه سينايفسكي (1925-1997). وكانت الاستخبارات الروسية قد كشفت هويته الحقيقية (بمساعدة عميل مزدوج داخل المخابرات المركزية الأمريكية، حسب الشاعر يغبنيي يفنوشكو) في سنة 1965، وقُدّم للمحاكمة، وحُكم عليه بالسجن سبع سنوات. وفي عام 1971 أطلق سراحه قبل انتهاء مدة الحكم، فهاجر بعد ستين إلى فرنسا.

(5) أستاذ الدراسات اللاتينية، جامعة نورث كارولينا. والمادة مقاطع من مقالة طويلة نُشرت في مجلة Cultural

<http://eserver.org/clogic/2003/dawes.html>

6) يغنيي دورينكو Dobrenko أستاذ الأدب الروسي في جامعة Duke. كتب في تاريخ الأدب السوفييتي، ومؤلفاته (بالروسية) تتضمن: «تخليص أنفسنا من الوهم: الواقعية الاشتراكية اليوم»، 1990؛ و«استمارات السلطة: أدب الحقبة الستالينية في منظور تاريخي»، 1993؛ و«صناعة قارئ الدولة: السياقات الاجتماعية والجمالية لاستقبال الأدب السوفييتي»، 1997. وهذا النص، الذي ترجمه جون هنركسون من الروسية إلى الإنكليزية وعنها ترجمه هنا، نُشر في فصلية South Atlantic Quarterly، صيف 1995.

الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظرات الترجمة ما بعد الكولونيالية دوغلاس روبنسن

سوف نلقي في هذه الدراسة نظرة عن كثب على ثلاثة كتب حول الترجمة والامبراطورية، ونركز على تحليلها للطرائق التي عملت بها الترجمة كقناة للامبراطورية في الأمريكيتين، والهند، والفلبين. علماً أنّ أصحاب هذه الكتب يستكشفون أيضاً تلك الطرائق التي أمكن بها استخدام الترجمة، ويمكن استخدامها في المستقبل، كقناة لمقاومة الإمبراطورية، وربما لإعادة البناء ما بعد الكولونيالية أيضاً.

إريك تشيفيتز واستعمار العالم الجديد

كتاب إريك تشيفيتز «شعرية الإمبريالية» هو من نواح عديدة المحاولة الأشد طموحاً وشمولاً بين جميع المحاولات التي بُذلت مؤخراً، في وضع الخطوط العامة لنظرية ما بعد كولونيالية في الترجمة. والكاتب مختص بالأمريكيات، يدرس الأدب الأمريكي والثقافة الأميركية في جامعة بنسلفانيا؛ وتركيزه التاريخي في هذا الكتاب هو على استعمار الأوروبيين، خاصةً الإنجليز، للعالم الجديد. وخلفيته الأدبية واضحة في اختياره النصوص الأساسية، خاصةً مسرحية شكسبير العاصفة، التي يعود إليها مرّة بعد مرّة؛ وكذلك سيرة حياة فريدريك دوغلاس، وعمل إدغار

رايس بوروز طرزان القروء. غير أنّ تشيفيتز لا يحصر عنايته بالخاصية «الأدبية» أو الجمالية لهذه النصوص؛ فهو مثل معظم منظري الثقافة مؤخراً معنيّ بها بوصفها وثائق للتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وبيانات نظرية بحدّ ذاتها، ومحاولات من طرف كتابها لوضع تفسير متماسك للعالم الذي عاشوا فيه. ولكي يدعم تشيفيتز اهتماماته الأخيرة هذه يعود إلى عدد كبير من الوثائق التاريخية، خاصة السرديات التي تدور حول العالم الجديد منذ أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر (وعلى الأخصّ تلك التي يمكن أن يكون شكسبير قد قرأها لكي يكتب العاصفة)، والوثائق النظرية، خاصة تلك الأعمال في النظرية البلاغية التي كتبها أرسطو وشيشرون والكوين وهنري بيشام (بستان الفصاحة، ١٥٧٧، ١٥٩٣)، وجورج بنتهام (فنّ الشعر الإنجليزي، ١٥٨٩) فضلاً عن دراسات فلسفية وقانونية عن الملكية، خاصة دراسات جون لوك ووليم بلاكستون.

ونظراً للثروة الهائلة من التفاصيل التاريخية والقانونية والفلسفية والنفسية التي يستكشفها تشيفيتز، والمصطلحات ما بعد البنيوية الكثيفة التي يستكشفها بها، فإنّ الكتاب (على صغر حجمه) ليس سهل القراءة. كما أنّ تشيفيتز يكتب بطريقة إرشادية تعليمية - مطوّراً بتعديلات تأويلاته النظرية كلّما تقدّم في الكتابة، ومختبراً تبصّراته خارج النصوص التي يتفحصها - وليس بطريقة القياس المنطقي، أي باتّباع بنية منطقية أو جدالية مخطّطة ومدرّسة.

غير أنّ ما ينتج عن تطواف تشيفيتز الاستكشافي هذا هو «أسطورة» أو قصة عن الترجمة الامبراطورية متماسكة أشدّ التماسك. وسوف نتّبع في قسمنا الأول هذا تلك القصة، ونعيد بناء أحداثها المتوالية على نحو أقرب ما يكون إلى السرديات التقليدية أو «ما قبل الحديثة»، مع بدايةٍ ووسط وخاتمة. وتقوم هذه القصة على ما يدعوه تشيفيتز «مشهد الإرشاد الأول»، وهو المشهد الذي يستمدّه من عمل شيشرون في الابتكار، وفيه يقوم زعيم فصيح بإقناع بشر «همج» بأن يخضعوا لأوامر القانون والثقافة. ومع أنّ مشكلة الترجمة لا تظهر في حكاية شيشرون للقصة، بل تكون ضمنية وحسب، إلّا أنّ تشيفيتز يتمكّن، بتتبّعه اشتغال تلك القصة في التاريخ الفعلي لاستعمار العالم الجديد، من أن يُرينا بإسهاب مقدار قيامها الواسع على أساسٍ من الترجمة.

ولو اختصرنا القصة التي يرويها تشيفيتز إلى شكلها الأبسط، نجد أنها تسير على النحو

التالي: أبحر الأوروبيون إلى العالم الجديد ووجدوا هناك عرقاً من البشر يفتر إلى جميع العلام التي تميز ما يعتبرونه حضارة (فالهوند «همج»)، سواء ما تعلق منها باللباس أو الملكية أو التكنولوجيا أو الكلام؛ ذلك أنّ كلامهم غريب تماماً، يختلف كلّ الاختلاف عن أي لغة سبق أن سمعوها في أوروبا، فهو لا يبدو شبيهاً باللغة على الإطلاق، محض هذَرمة وحسب. وتضطرهم هذه الواقعة الواضحة المتمثلة بالاختلاف الثقافي واللغوي الجذري لأن يعيدوا النظر في أجزاء جوهرية من رؤيتهم للعالم. والأهمّ من ذلك، أنّ الحاجة إلى الفعل بالعلاقة مع «الهمج» هي حاجة ملحة. فما هم، أو من هم «الهمج»، من أين أتوا، هل يمكن تحويلهم إلى أوروبيين، وهل ينبغي ذلك؟ هل يكفي إبادة مثل بهائم البرية، أم يُهدّون إلى المسيحية والثقافة الأوروبية؟ هل ينبغي على الأوروبيين أن يتعلّموا اللغات الأصلية، أم يجبروا «الهمج» على تعلّم اللغات الأوروبية المتعددة؟

وفي إثارة تشيفيتز تعقيدات تلك العملية التي حاول الأوروبيون من خلالها الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنّه يقيم للاستعمار ضرباً من السيكلوجيا الاجتماعية الجمعية، سيكلوجيا يرى أنّها تفعل فعلها في استعمار الأميركيتين وربما تكون قابلة للتطبيق على تواريخ كولونيات أخرى. فهو يرى أنّ المستعمرين المثاليين يبدأون بكبت الصراعات السياسية الموروثة والمتأصلة في لغتهم ويسقطونها خارجاً على العلاقة بين اللغات، خاصة بين لغة المستعمر ولغة المستعمر. وهكذا ترتّب هذه اللغات في نوع من التراتب الهرمي تكون فيه لغة المستعمر متفوقة في جوهرها (أغنى، وأكثر تحضراً، الخ) وتكون لغة المستعمر أدنى في جوهرها. ويرى تشيفيتز أنّ هذا التمييز أعلى / أدنى يُبنى بمفاهيم مستمدة من البلاغة أو «الفصاحة»، التي يعتبرها «تكنولوجيا» حاسمة في السيطرة الكولونياتية على المجتمعات. والمفاهيم الأساسية هنا هي «الحرفي literal» أو «الصحيح proper»، و«الاستعاري metaphorical» أو «الترجمي translational» (والترجمة translation والاستعارة metaphor مستمدتان من اللاتينية أو اليونانية وكانتا تستخدمان كترادفتين تقريباً في التراث البلاغي الممتد من العصور القديمة وحتى النهضة). وما هو «حرفي» أو «صحيح» هو الثابت، والمألوف، والداجن؛ أما «الاستعارة» و«الترجمة» فتشتملان على تطواف أبعد من حدود الصلّة أو الملكية صوب ما هو أجنبي وناء وغريب. وهنا تتعقد القصة كثيراً، لأنّ العلاقة بين «الصحيح» و«الاستعاري» هي ذاتها علاقة قلب إلى

أبعد الحدود، ولا تتي تَهز الأرض تحت كلٍّ من الضغوط اللغوية والاجتماعية السياسية: ففي بعض الأحيان يكون «الصحيح» مأوى الحضارة و«الاستعاري» أو «المجازي» مكان التوحش المخيف؛ وفي أحيان أخرى نجد أن الفصاحة، تلك التكنولوجيا الثقافية التي تمكّن من السيطرة على «الهمج» وتعليمهم، تعتمد على الاستعارة لكي تثب فوق عواطف الصحة السكونية. وعند هذه النقطة من التعقيد المتكاثر يلبث تشيفيتز طويلاً «الأخرى» أن هذا هو المكان الذي يعود إليه مراراً وبصورة هوسية «محاولاً استكشاف كلّ طبّات وثنيات الصحيح والملكية، والتشكيل والمسخ، والاستعارة والترجمة.

بيد أن المسألة مهما تعدّدت على الصعيد النظري، فإنّ الأشياء تظلّ واضحة نسبياً على الصعيد السياسي، لأنّ الترتيب أعلى/ أدنى بين المستعمر والمستعمر ينبغي الحفاظ عليه مهما كان الثمن. فسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنّهم ذوو عقول حربية، صامتون أم مهذرون لا يتوقفون عند حدٍّ، ضائعون في ضَرْبٍ من العماء المجازي، وسواء نُظِرَ إلى الأرض التي يقطعونها ويحرقونها على أنّها «ملكهم» أم مجرد مكان صادف أنهم يقيمون فيه الآن، فإنهم أدنى من الأوروبيين ورهن مشيبتهم (ولابدّ من أن يكونوا كذلك). فبصرف النظر عن أي تبرير- وسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنّهم يملكون أرضهم أو يفترقون إلى أي مفهوم عن الملكية- فإنّ للأوروبيين الحقّ بأن يستولوا على («يحولوا» أو «يترجموا») أرضهم.

وفي سلسلة المعاني الاشتقاقية التي تأخذها كلمة «الترجمة» ويتبعها تشيفيتز- الترجمة بوصفها استعارة، و نقلاً، وتحويلاً للملكية- فإن المعنى الأخير والأكبر هو *translatio* *studii et imperii*، «ترجمة المعرفة والإمبراطورية»^١. فال *translatio* الإمبراطورية تغدو بالنسبة لتشيفيتز مفهوم المستعمر الأساسي، والفكرة أو المثال المتعدّي للتاريخ والذي يضيف تماسكاً كونياً هائلاً على جميع التفاصيل الثانوية في عملية الاستعمار الجارية. فال *translatio* الإمبراطورية تتيح للمستعمر أن يصوغ في قالبٍ متّحٍ من الناحية الجمالية تعقيدات الاختلاف

١ نظرية قديمة التي ترى أنّ كلّاً من المعرفة والسيطرة الكولونيالية على العالم تنزعان إلى اتّخاذ وجهة غربية، من الصين إلى مصر إلى روما، ولاحقاً من روما إلى أوروبا الغربية إلى الولايات المتحدة. وبحسب هذه النظرية، فإنه كلما سقطت إمبراطورية، نزع سقوطها وخلقتها لأن يكونا على أيدي أمة تقع إلى الغرب منها؛ وكلما تمّ تبني معارف ثقافية ما وأضيفت التحسينات عليها، نزع الثقافة التي تضيف هذه التحسينات لأن تقع إلى الغرب من سابقتها. وهذا يعني، بعبارة أخرى، أنّ هنالك نوعاً من القدر الشمسيّ يسيطر على التاريخ الإنسانيّ: فكل ما هو مهمّ في التجربة البشرية، وفي القوة الثقافية والسياسية، يتحرّك مع الشمس من الشرق إلى الغرب.

اللغوي والثقافي، وضروب التدني والعلو المُنزَكة، والفصاحة ومشكلة «الهمجي العاري الأبيكم»، وتلك الظاهرة الغربية من وجود مركز قوِّي وهوامش فاقدة للقوة، وذلك في نقلة تاريخية لكنها مسيانية أو خلاصية أيضاً من البدائية إلى ذروة الحضارة.

مشهد الإرشاد (الكولونيالي) الأول

تبدأ قصة الكولونيالية بالنسبة لتشيفيتز بما يدعوه مشهد الإرشاد الأول، المستمد من عمل شيشرون في الابتكار. ويشتمل هذا المشهد بصورة أساسية على وصول رجل قادر على تخضير البشر الآخرين:

كان الرجال مبشرين في الحقول ومختبئين في مأوى الغابات حين جمعهم ولهم في مكان واحد تبعاً لخطّة؛ حيث أدخلهم إلى مهنة بالغة الإفادة والشرف، مع أنهم صرخوا ضدها في البداية بسبب جذتها، ثم حين راحوا يصفون بالعقل والفصاحة وبانتباه شديد، حوّلهم من همج بريّين إلى شعب لطيف وراقي. (ترجمة ه. م. هيل، مع تعديل طفيف بحسب نقد تشيفيتز؛ أورده تشيفيتز ١١٣: ١٩٩١)

وكما يلاحظ تشيفيتز، فإن شيشرون لا يناقش هنا مشكلة الترجمة. غير أن الترجمة موجودة ضمناً في تأملات شيشرون: فرمما كان على الخطيب الأسطوري الذي يجلب الحضارة إلى عالم همجي أن يخاطب أجنب، أو أناساً من قبائل مختلفة يتكلمون لغات مختلفة، مع أن الحاسم أكثر بالنسبة لشيشرون، هو أن الكلام العادي الذي يتكلمه هؤلاء البشر يشكّل بالنسبة لفصاحة الخطيب ما تشكّله صرخات البهائم العبيّة بالنسبة للكلام البشر العادي. وفي الخيال البلاغي الأوروبي أن الخطيب أو الزعيم الفصيح هو بالتعريف من يتكلم لغة مختلفة عن لغة الجماهير «العبيّة» أو غير المتعلّمة. وحتى لو كان كل من الخطيب والهمج في أسطورة شيشرون من القبيلة ذاتها، وكانوا قد نشأوا على النطق باللغة ذاتها، فإن سيروية تطور العقل والكلام الفصيح تكون قد غيّرت كلام الخطيب بصورة جذرية وجعلته لغة مختلفة جوهرياً. وبذلك يكون على المتكلمين الفصحاء حين يخاطبون أبناء جماعتهم اللغوية الآخرين (الأقل فصاحة)، أن يترجموا أفكارهم قبل أن يفهموا؛ كما يكون عليهم، بالمثل، أن يقوموا بترجمة كلام الآخرين إلى لغتهم.

وكما تخيلها شبشرون، فإنَّ الغاية من عملية الترجمة التي يقوم بها الخطيب في مخاطبته «الهمج البرتين» الذين يعيش بين ظهرانيهم هي إحداث حالة عقلانية من المجتمع المدني، الأمر الذي يحاول الخطيب فعله بتحضيرهم؛ أي بتعليمهم هم أيضاً حالة الفصاحة التي لديه. وهذا يعني أيضاً، كما أشار هُردِر في المقطع الذي قرأناه في الفصل الثالث، إلباسهم ملابس متحضرة: «ينبغي إدخال هوميروس إلى فرنسا أسيراً، متشعاً بزيّ فرنسي...» - وهذا ما يجد تشيفيتز مادةً مشابهةً له في مقبوس طويل من ألكوين مستشار شارلمان، حيث «النقلة من البكم إلى الفصاحة تُترجم كتقدم من العري، عبر الضرورة الواضحة لارتداء اللباس بوصفه حماية ووقاراً، إلى ذروة اللباس بوصفه علامةً فاخرة على المرتبة الاجتماعية» (١٩٩١: ٢١٠).

الكبت والتراثية

يشير تشيفيتز إلى أنَّ خطوات عدّة في سلسلة أفكار الخطيب أو المستعمر لا يتم التعبير عنها قطّ بل تكون مُفترضةً وحسب، وهذه الخطوات هي:

- أنَّ الفروق الواضحة بين مواقف وسلوكات الخطيب/ المستعمر من جهة أولى و «الهمج» من جهة ثانية تدلّ في الحقيقة على أنَّ الخطيب/ المستعمر عقلانيّ وفصيح وأنيق ومتحضر، وأنَّ «الهمج» انفعاليون، واجمون، عراة، وبريئون. وهذه ليست مجرد طرائق مختلفة في فعل الأشياء؛ بل طرائق متناقضة في فعلها.

- أنَّ الحالة المقرونة بالخطيب/ المستعمر في هذه السلسلة من الثنائيات المتناقضة (عقلاني/ انفعالي، فصيح/ واجم، مُكتسب/ عار، متحضر/ بري) هي حالة أفضل بالفعل، أفضل بالنسبة للجمع وفي كلّ الأوقات، وذلك بصورة موضوعية، وليس بوصفها مسألة رأي شخصي ومحلي، أو مسألة تحمل. فهي ليست مجرد طرائق متناقضة في فعل الأشياء؛ بل هي طرائق مختلفة على نحو تراثي. فأحدهما أعلى، موضوعياً وكونياً؛ والآخر أدنى.

- أنَّ الرجال والنساء الهمج والمتحضرين يقفون في طرفين متقابلين من التاريخ التطوري، الأولون في مرحلة «مبكرة» تتوافق مع الطفولة، والآخرين في مرحلة «متأخرة» تتوافق مع الرشد والبلوغ. وهذان النمطان من الكينونة ليسا أدنى وأعلى على نحو مكوني؛ بل هما في

حركة تاريخياً، ينتقلان على نحو ديناميكي من التلني المبكر إلى العلو اللاحق أو المتأخر .
 - أن ذلك يجعل من مصلحة الجميع تسريع تلك السيورة التطورية، بأن يُعَلَّم «الهمج» أو يُحَضَّرُوا أو يُتَرَجَمُوا من حالة التوحش التي يعيشون فيها الآن إلى، أو أقرب ما يمكن من، حالة التحضّر التي يعيشها الخطيب/ المستعمر . فلا يمكن تركهم يذبلون في حالتهم الراهنة، أو تركهم يسيرون بمثل هذا التباطؤ والتثاقل الحاليين باتجاه المثال؛ كما لا ينبغي قتلهم (بالضرورة) كما تُقْتَلُ بهائم البرية (مع أنهم إذا ما قاوموا عملية التحضّر، وخاصة إذا ما قاوموها بقوة، فإن الإبادة قد تغدو مناسبة تماماً، كما حصل لحوالي ١٠٠٠٠٠٠٠ من سكان الأميركيتين الأصليين خلال ما ينوف على أربعة قرون).

في النهاية، وكما يكتب تشيفيتز، «فإن ال translatio» في رؤيتها إلى إمبراطورية كونية ذات لغة كونية، إنما تتطلّع إلى ترجمة كل اللغات إلى لغة واحدة؛ أي أنها تتطلّع إلى نهاية الترجمة في معوها للاختلاف أو تهميشه التام» (١٢٢: ١٩٩١). فما أن يُعاد تصوّر الناطقين بلغة «مختلفة» على أنهم نقيض تامّ «لنا» (لنوعنا، للناطقين بلغتنا، لأعضاء جماعتنا اللغوية)، وعلى أنهم أدنى منا، وبداييون تاريخياً (عند مرحلة تطورية أبكر من مرحلتنا)، حتى يمكن أن نتصوّر أنّ شفاء هذه الجروح - أو اجتثاث هذه الفروق - لا يمكن أن يتمّ إلّا بتحويل الآخر تماماً وجعله على صورة الذات: بجعلهم مثلنا على وجه الدقة .

غير أنّ هذه الأشياء لا تقتصر على كونها مُفْتَرَضَة؛ فبدائلها، والعمليات الإيديولوجية التي تتخذ بموجبها هذه الخيارات المحدّدة على المستوى الجمعي، تكون مكبوتة، «منسية» بالقوة؛ بحيث يغدو من الجوهري لا أن يُفْتَرَضَ وحسب أنّ هذه الاختلافات بين الهنود، مثلاً، والمستعمرين الأوروبيين هي اختلافات متناقضة، وتراتبية، وتطورية (بدلاً من الاكتفاء بالقول إنهم مختلفون على نحو محايد وغامض)، بل أيضاً ألا يتمّ التوصل إلى ذلك الافتراض بخيار واع . ولهذا، فإنّ رغبة ليبرالية ترى أنّ من الممكن للثقافة الهندية أن تكون حسنة على الأقلّ مثل الثقافة الأوروبية - وهو الموقف الذي يمثّل له ميشيل دي مونتاني في مقالته «عن أكلة لحوم البشر» التي تعود إلى العام ١٥٨٤، هي رغبة يُنْظَرُ إليها على أنّها فكرة خطيرة تجب مراقبتها والحذر منها . فمن الأساسي لكي تعمل هذه الإيديولوجيا الكولونيالية عملها أن يكون الافتراض الذي تقوم عليه «متعينة» بعض الشيء، أي «طبيعياً» بما يكفي، و«كونياً» على نحو يكاد يكون مؤكّداً، وليس مجرد نتيجة نهائية

لعملية تفكير متوترة ودفاعية.

وكما يشير تشيفيتز، فإنّ واحداً من الآثار التي تركها هذا الكبت على دراسات الترجمة طوال تاريخها البالغ ألفين من السنين، هو تجاهل هذه التعقيدات السياسية على نحوٍ منهجي والتعامل معها على أنها بلا قيمة، في الوقت الذي قدّم فيه ليحلّ محلّها تصوّر مثالي ومنزوع السياسة ينظر إلى الترجمة بوصفها عملية تُعنى «بصورة محضة» بالتكافؤ اللغوي الصرف. يقول تشيفيتز: «لطالما عملت إمبرياليتنا تاريخياً (ولا تزال تعمل) من خلال إحلالها محلّ سياسات الترجمة الصعبة سياسات ترجمة أخرى تكبت هذه الصعوبات» (xvi: ١٩٩١).

وعلى سبيل المثال، فإنّ الافتراضات الأربعة المذكورة أعلاه لم تكد تخضع لأي نقاش طوال تاريخ التفكير في الترجمة. بل إنها لم تُعتبر «قضايا تتعلق بالترجمة». فهي من خارج هذا الميدان بكلّ بساطة. وقد رأينا في الفصل الثالث أنّ نظرية الترجمة قد كان لها هامشها المكبوت الذي يُغنى بهذه القضايا، بصورة عابرة أو تلميحية على الأقلّ؛ أما نظرية الترجمة الرسمية أو السائدة فتفترض أنّ هذه الاعتبارات السياسية، مثل تباينات القوة بين الثقافات أو اللغات، أو علاقات السيطرة والخضوع المتنوعة بين الناطقين بلغات مختلفة، إمّا أنها غير موجودة أو أنّ لا أثر لها على الترجمة. فالترجمة عملية تُعنى بظلال المعنى بين الكلمات، والعبارات، والجُمل في لغتين، ليس غير. فإذا ما صدمت هذه الوقائع السياسية منظري الترجمة التقليديين بما يكفي من القوة راحوا يزعمون أنّ أمرهم مقتصر على افتراض حالة مثالية من التكافؤ بين الجماعات اللغوية: يبدو أنّ هذا التقليد لا يهمهم حتى إنكار الوقائع السياسية القائمة في هذا العالم الواقعي والمترتبة على المواقف المتناقضة، والتراتبية، والتطورية المتعلقة باللغات. ولماذا يزعمون أنفسهم بذلك أصلاً؟

الإسقاط

يبين تشيفيتز أيضاً أنّ مشكلات الترجمة بين اللغات تكون حاضرة دوماً ضمن كلّ لغة بمفردها، وأنّ التصور الكولونيالي الشائع الذي يرى أنّ مشكلات التواصل والترجمة هي مشكلات «خارجية» دوماً (وأنها غلطة الآخر إلى حدّ بعيد) هو ضرب من الإسقاط الدفاعي لصراعات داخلية. ويعتمد هذا النقد على نظرية سيغموند فرويد في الإسقاط، التي تقوم على أساسها بكبت ما نعافه في أنفسنا ثمّ «نعيد اكتشافه» على نحوٍ سحري عند أحدٍ ما آخر، كما في حالة شخص نَزَقَ يتخيّل نفسه متسامحاً ومتبسّطاً ويشعر بالغضب حيال نَزَقٍ شخصٍ آخر.

ولعلّ أحد الأمثلة على هذا الإسقاط التواصلية، أن تكون المشكلة التي يواجهها جميع الناطقين في إيجاد الكلمات المناسبة تماماً لنقل أفكارهم أو تجاربهم: فنحن جميعاً نبحث عن كلمات، ونجربُ كلمات لا تأتي ملائمة تماماً، فتعتّر وتتلعث، وننسى ما كنا نحاول أن نقوله، وهلمجراً. غير أنه إذا ما غدا أساسياً عند ناطق ما (أو، بدقّة أكبر، عند جماعة ما) ألا يحدث ذلك لأنه يؤثّر على تقديره لذاته ويسيء إليه «ما يعني اقتناع هذا الناطق بضرورة أن يجد الكلمات المناسبة دوماً، واقتناعه بأنّ التعليم والثقافة يولّدان الفصاحة، وأنّ تلك الفصاحة تتدقّق بصورة طبيعية وممتعة - فإنه سيكون من المهمّ عندئذ أن يكبت إدراكه لمثل هذه الأمور حين لا تتدقّق تلك الفصاحة البتّة، وحين تعلق الكلمات وتشابك. وعندها لا بد أن تغدو المصاعب التواصلية التي تُصادف عند شعب آخر أمراً مثيراً للحقن، ذلك أنّها تذكر الناطق الذي يزعم الفصاحة بمصاعبه المكبوتة، التي يمثّل نسيانها أمراً بالغ الأهمية. ولكي يعزّز هؤلاء الناطقون دفاعاتهم ضدّ هذا الإدراك، ولكي يحموا صورتهم عن أنفسهم بوصفهم «فصحاء»، فإنهم يحاولون الحقن على ضعفهم الداخلي إلى فلسفة كاملة من الاختلاف الخارجي: الآخرون هم الذين ينطقون بشكل رديء؛ أنا أنطق جيداً. فليست المسألة أنني أنطق بشكل رديء في بعض الأحيان وأشمئز من نفسي لذلك؛ بل المسألة أن بعض البشر جاهلون أو غير متعلمين أو غير مثقفين أو كسولين إلى حدّ أنهم لا يزعجون أنفسهم بمراقبة كلامهم أو ضبطه. وهكذا يمثّل الصراع الداخلي بين ذات «حسنة» وذات «ردئية»، ذلك الصراع الذي لا أستطيع أن أطيقه في داخلي، على أنّه صراع خارجي عملياً بين «أولئك البشر» وبيني.

ويشير تشيفيتز إلى أنّ من الأمثلة البارزة على هذا الإسقاط الخارجي، فيما يتعلّق بالموقف الكولونيالي من اللغات «الهمجية»، إلحاح كولومبوس المتناقض على أنّه (أ) يفهم اللغات الأرواكية (ب) أنّ الأرواك ليست لديهم لغة على الإطلاق:

... بدلاً من أن يسائل مركزية ثقافته، تلك المسألة التي تهدّد بإثارة قلق عميق جرّاء وضعها سيطرته على الوضع تحت الشك، فإنّه يكبت السؤال بإسقاطه على الهنود؛ والنتيجة هي محاولات كولومبوس الهلوسية أن يدجّن ما هو بعيد المثال في استيهامه المتكرر أنّه يفهم لغة الهنود. وهذا الاستيهام التدجيني، الذي يكبت الخوف من أن يكون كولومبوس نفسه لا يعرف كيف يتكلّم

(وهو خوف واقعي تماماً في السياق الكاريبي الذي غزاه)، هو استيهام ضروري، وذلك على وجه الدقة لأن كولومبوس قد صدمته إلى أبعد الحدود واقعة الأجنبي. (١٩٩١: ١١٠)

وبعبارة أخرى، فإن هنالك مشكلة داخلية- مشكلة قلق كولومبوس المكبوت حيال قدرته على الكلام، وعلى إيجاد الكلمات المناسبة، وعلى ترك التواصل يجري بحرية من رأسه إلى الآخرين وبالعكس، وعلى أن يكون شخصاً «متحضراً» وليس «محبباً»- وهي مشكلة لا يستطيع كولومبوس أن يعالجها دون أن يقوِّض كامل تصوُّره عن نفسه؛ والسبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله تغطية هذا القلق هو الإسقاطات الخارجية المتناقضة على الهنود، بحيث يغدو هؤلاء هم الهمج المفككون والعيون الذين يشعر كولومبوس في بعض الأحيان أنه على شاكلتهم، وبحيث يبدو التواصل بين الهنود والأوروبيين كما لو أنه يتدفق بحرية كحاله بين الأوروبيين أنفسهم.

أما التناقضات التي يولدها هذا العجز عن تحديد هذه الصراعات وحلّها، أو الاسترخاء وتعلّم التعايش معها، فهي تناقضات تظلّ تتكاثر وتتضاعف. فالترجمة صعبة بما يكفي من دون العبء الإيديولوجي الثقيل التي قدّرها أن تحمله؛ وهي تغدو مشحونة على نحو يفوق حدّ التصديق حين يُتَظَر منها أن تجسّر الفجوات بين لغات يُعتَقَد أنها تقع على طرفي نقيض من اللطيف التطوري.

ذلك أن «الحلّ» الأوروبي لمشكلة وجود «الهمج» في العالم الجديد- حيث يُنظر إليهم على أنهم أدنى، وبدائيون، ولا يكادون يكونون بشراً- يجعل الترجمة ضرورة محتومة وأمر لا يمكن

التفكير فيه في آنٍ معاً. فإذا ما كانت القدرة على الإفصاح عن الأفكار العقلانية بصورة واضحة ومقتنة، في أسطورة الهمج الذين حضّرهم زعيم فصيح والتي رسم شيشرون خطوطها العامة،

قد جعلت الخطيب كائنات من نوع مختلف جلياً عن أولئك الهمج، فإن الترجمة لا بدّ أن تكون أساسية في جميع العمليات المهمة التي تجري لتحضيرهم، غير أنها لا بدّ أن تكون أيضاً صعبة

على نحو مستعص لا يكاد يمكن التغلب عليه، مثل ترجمة بين جنسين. فالنواقص ذاتها التي يُفترض أنها تجعل «الهمج» بحاجة ماسة إلى الحضارة وتالياً إلى الترجمة- كلماتهم القليلة،

مفاهيمهم القليلة، أفكارهم القليلة، تفكيرهم القليل- تحدّ أيضاً بصورة جذرية من الفرص أمام أن تكون الترجمة وتالياً المهمة الحضارية ممكنة أصلاً. فهم أدنى، وبحاجة إلى الترقّي إذا؛ وهم

أدنى، وعاجزون إذاً عن الترقّي. والترجمة، كما يرى تشيفيتز، هي القناة التي يُفترض أن تُنتج

من خلالها هذه المهمة التي تجمع المتناقضات.

وبمعنى ما، فإن الإحباط إزاء استحالة إنجاز تلك المهمة الكولونبالية وضرورتها المتزامتين، هو المحرك النفسي الاجتماعي الذي يدفع عنف الإمبراطورية. ويجد تشيفيتز هذه النقلة من التشكك الذاتي إلى القوة العنيفة في شخصية برومبيرو لدى شكسبير، حيث يكافح لكي لا يعترف بكاليبان، عبده «الهمجي»، وكذلك في صفحات طرزان القروء لبوروز:

لا يستطيع طرزان أن يكلم القروء بالمعنى الفعلي للكلمة، لأن الإنجليزية المكتوبة لا يمكن ترجمتها إلى لسانهم الفقير، ذلك اللسان الذي يمثل بوروز في تلك اللغة الاستعارية المقصودة التي ينطق بها «الهمج» على نحو نمطي في الخطاب الأوروبي. ولأن طرزان غير قادر على أن يكلم القروء بالمعنى الفعلي للكلمة، فإن بمقدوره أن يسيطر عليهم وحسب. وإخفاق الحوار، الذي يصور كعجز وراثي لدى الآخر، لا كمشكلة اختلاف ثقافي، هو الذريعة التي تتخذها الامبراطورية لكي تبرر سيطرتها. (١٩٩١: ١٦)

الفصاحة والحوار

يكاد كتاب تشيفيتز أن يكون مقتصرأ على النقد السليبي للعنف الإمبراطوري. غير أنه يشتمل أيضاً على لحظة طوباوية بالغة القصر، على أمل وإه بالمستقبل، لا يظهر على نحو مقتضب جداً إلا لكي ينقُص. وهذا الأمل بالحوار، وبمحادثة حرة وصريحة بين أنداد، هو على وجه الدقة لباب الديمقراطية. ويصور تشيفيتز هذه الإمكانية بلغة لعب حر بين المعاني الحرفية والمجازية، بلغة انتفاع لعب ليس فيه علاقة ثابتة، ولا ترانثية ثابتة بين الحرفي والمجازي. وحرية هذا الحوار الديمقراطي اللعوب الإنسانية لا تختنق وتطمس تحت ثقل الإمبراطورية القمعي إلا حين يشعر مجتمع ما، أو ثقافة ما، بأنه مضطر لأن يفرض بنية صارمة على تلك العلاقة، وأن يسمرها إلى خطوط أيديولوجية، الأمر الذي يكاد يكون دائماً كما يستنتج القارئ لكتاب تشيفيتز.

ولعل من المناسب أن نعرض لمثال على هذا التعارض. فلو نظرنا في معجم، أي في مستودع ذلك النوع من نظام المفردات «الإمبراطوري» الذي يعتبره تشيفيتز معاكساً لما هو حوارى وديمقراطي، فسوف نخبرنا أن الكلمتين wild (بري) و tame (داجن) تشيران حرفياً إلى البهائم،

في حين تشيران مجازياً إلى البشر، والمناظر، والأساليب الفنية، والحفلات وما شابه. فلا يمكن التفكير بشخص أو حفلة على أنهما «بريان» أو «داجان» إلا مع إشارة ثانوية إلى ذنب أو كلب مثلاً، أي إلى حيوان «بري» أو «داجن». فبرية الحيوان أو تدجينه هي الأساسية أو الأولية؛ ولطالما كانت أولية؛ وسوف تبقى أولية. أما برية شخص أو حفلة أو تدجينها فتأتي ثانية على الدوام. وهذه التراتبية لا تتغير قط. غير أنّ الأمور لا تكون بهذا القدر من الوضوح في الكلام الفعلي، خاصة حين يكون متحرراً نسبياً من بنى القوة التي تتواجد في محادثة بين الرئيس والمستخدّم، أو الأهل والولد، أو المعلم والطالب، أو المبشر والمحليّ. ومعظم البشر الذين يوصفون بأنهم «متحضرون» ليست لديهم سوى تجربة بسيطة مع الحيوانات «البرية»، إنّ كانت لديهم أي تجربة معها، خاصة «في البرية»، كما نقول. فمعظمنا تعلم ما تعنيه wild (بري) من سماعنا كيف يوصف السلوك الإنساني بهذه الطريقة، ولا نستطيع أن نتخيّل سلوك الحيوانات «البرية» إلا بإشارة ثانوية إلى ما تعلمناه عن بريتنا الخاصة. أما كلمة tame (داجن) فهي أكثر تعقيداً بقليل، لكننا عادةً ما نغزو التدجين إلى السلوك الإنساني أو لآثم إلى الحيوانات «البرية» ثانياً؛ فنحن نسأل عن سنجاب أو طائر، مثلاً، ما إذا كان «داجناً»، ونقصد ما إذا كان سيضعفنا أو يمكن أن نتوقع منه تصرفاً بطريقة تسرّ البشر. ويؤخّر الأطفال من الحيوانات «البرية» مثل السناجب لأنهم ينزعون إلى إسقاط تجاربهم مع البشر والحشرات عليها.

فما مدى استقرار المعاني «الحرفية» و«الاستعارية» لهاتين الكلمتين في كلّ هذا؟ فكما يلاحظ تشيفيتز، لم تكن كلمة الحرفي (literal) هي الكلمة الضدّ لكلمة استعاري (metaphorical) بل كلمة الصحيح (proper)، والأهمّ من ذلك أن نسأل: ما المعنى الصحيح لبري أو داجن؟ وكلمة «الصحيح» لها معانٍ ضمنية مثل الصواب، والأعراف الاجتماعية والسلطة الاجتماعية التي تفرضها، والسلوك «الصحيح» فضلاً عن المعاني «الصحيحة»؛ أمّا «الاستعاري» أو «المجازي» كما يلاحظ تشيفيتز، فلطالما كان سيئ الصيت قليلاً، «غير صحيح»، ابتعاداً عمّا هو مألوف صواب ما هو ناءٍ وغريب: «فمنذ بداياتها النظرية، إذاً، والاستعارة واقعة تحت طائلة الشكّ شأن الأجنبي، الذي هو معاكس لـ «الصحيح»، الذي يُحدّد على نحوٍ لا مفرّ منه، كما لاحظنا، على أنّه الوطني، والمألوف، والموثوق، والمشروع» (٩٠: ١٩٩١). لكن ما الذي يجري حين يتشوّش الخطّ الفاصل بين «الصحيح» و«الاستعاري»؟ أيّ نما يلي هو الاستخدام الأصحّ لكلمة

wild (برّي)، وما هي تشكيلة العلاقات الاستعارية التي تربط بقية الاستخدامات بهذا الاستخدام الأصح وتضعها قبالة؟

- Wild horse (حصان بري)
Wild man (رجل بري)
Wild woman (امراة برية)
Wild squirrel (سنجاب بري)
Wild dog (كلب بري)
Wild cat (قط بري)
Wild party (حفلة برية)
Wild cry (صرخة برية)
Wild howling (هواء بري)
wild Rapids (شلالات برية)
Wild tangle of clothes (كومة برية من الملابس)
Wild tangle of Vines (عرائش برية متشابكة من الكرمة)
Wild night (ليلة برية: على الطريق، إطارات مفخوة،
غرياء يطلبون مساعدة، صفارات إنذار، اصطدامات
ليلة برية: في الغابة)
Wild night (ليلة برية: في السرير مع الحبيب)

هل يمكن تصنيف هذه الأشياء؟ أجل، حيث يمكن أن يُفرض عليها ضرب من النظام؟ لكن هذا النظام ليس طبعياً؛ ليس متأصلاً في الكلمات، أو في الأشياء أو التجارب التي تشير إليها. فلا يمكن أن يكون إلا إذا ابتدع بعملية مُجَهِّدة من فَضْل الأكثر ألفة عن الأقل ألفة، فصل الأشياء التي نريد أن نفرنها بنا عن الأشياء التي نريد أن نبقىها بعيدة عنا؛ فهذه عملية تَقَرَّر فيها ما الذي هو، أو ينبغي أن يكون، «لي» أو «يشبهني» أو «معي» أو «متاحاً بسهولة لي» (وللبشر من أمثالي)

وما هو، أو ينبغي أن يكون، «آخر»، ثم نصنّف الكلمات والبشر والأشياء والأفكار تبعاً للقاعدة المُبتدَعة على هذا النحو. لكن ذلك لا يؤديّ وظيفته على النحو الأمثل، بل يؤديها بصورة حسنة بما يكفي لإضفاء بنية على الفوضى التي تخيم على هذا الوضع المضطرب.

في العالم الجديد، نزل الأوروبيون على الشاطئ وحيّاهم السكّان الأصليون الذين كانوا يعيشون هناك. فهل هؤلاء السكّان الأصليون «بريُّون»؟ أم «داجنون»؟ لنتخذ للحظة موقف الأوروبيين ونسأل: كيف يمكن لنا أن نعلم؟ كيف يمكن لنا ألا نكتفي بتوقع سلوك «المحليين» بل نصنّف المعاني «الصحيحة» و«الاستعمارية» لكلمتي «بري» و«داجن» بالعلاقة مع هذه الكائنات غير المألوفة؟ ليس بمقدورنا أن نقوم بأي من هذين الأمرين، غير أنه بمقدورنا، تبعاً لدرجة ارتياحنا مع الأوضاع غير المألوفة وغير المتوقعة، أن نترك تلك المعاني في حالة حوارية مفتوحة، خاضعة لعلاقاتٍ جارية؛ أو أن نحبس أنفسنا في معجم تراتبي صارم ونتركه يقودنا. إنهم «بريُّون» كما يكون الدبُّ برياً: أطلقوا النار عليهم في الحال، قبل أن يفتكوا بنا. إنهم «بريُّون» كما يكون فنانٌ سكّير برياً: انظروا الوميض في أعينهم واستعدوا لقضاء وقت مليء بالمتعة والتسلية. إنهم «داجنون» كما يكون كلبٌ داجناً: استعبدهم (ولكن دون أن تسموا ذلك استعباداً)، علموهم أن يخدموكم بإخلاص ذليل وأن يرقّوها عنكم بالأعييهم. إنهم «داجنون» كما يكون أمين مكتبة داجناً: هزّوا رؤوسكم خيبة لما تتسم به «مغامراتكم» من العادية.

الملكية

يتحرّك تشيفيتز في كتابه على المستوى الصرفي أيضاً، من التعت proper (صحيح) إلى الاسم property (ملكية)، مع أنّ property ليس الاسم الذي نستخدمه في الإنجليزية للإشارة إلى حالة كون الشيء صحيحاً (بل propriety). والجزء الاشتقاقي للكلمات الثلاث في اللاتينية، propria، يعني «ما يملكه المرء»؛ وهكذا، فإنّ property هي أرض المرء (التي يملكها)، proprietor تعني «مالك». ولقد تغيّر معنى proper وpropriety في الإنجليزية بعض الشيء، بحيث باتت للكلمتين صلة ضئيلة بـ «ما يملكه المرء»، لكن تشيفيتز، وكما رأينا، يستكشف ألفة الـ «proper»، والطرائق التي لا تقتصر فيها على ما هو مستقرّ وآمن بل تتعدّاه إلى ما هو في المتناول، وداجن، وبذلك تتعدّاه، إلى المعنى الأقرب إلى كون الشيء ملك المرء.

وعلى أي حال، إذا ما كان التوتر بين المعاني «الصحيحة» و«الاستعارية» أو «الترجمة» كمن في مكان ما من لباب مشكلة الترجمة، فإنَّ معنى property عند تشيفيتز يشكّل هو ذاته مشكلة ترجمة معقّدة ومتشابكة بالنسبة للخيال الكولونيالي. فتشيفيتز يكتب عن «استحالة ترجمة لتصور الإنجليزي عن «بيع الأرض» إلى تلك اللغات، التي لا تحتوي مفهوم الأرض بوصفها property (ملكية)، أي بوصفها سلعة قابلة لتحويل ملكيتها أو نقلها» (١٩٩١: ٨). ومن هنا، مثلاً، تلك الحكايات عن بيع الهنود قطعة الأرض الواحدة مرات عديدة لأشخاص مختلفين، لأن «الامتلاك» و«البيع» حين يتعلّقان بالأرض يعنيان لهم أشياء مختلفة عمّا يعنيانها للأوروبيين. ويمكن وصف مشكلة «الترجمة» الكولونيالية المتعلقة بالملكية، وبشيء من التبسيط، بأنّها متّصلة بمعضلة أخلاقية، بصدام بين الجشع والشرعية. فالمتعمرون الأوروبيون أرادوا الأرض التي كان الهنود يعيشون عليها؛ فمن وجهة نظرهم أنهم يحتاجون الأرض التي يعيش عليها الهنود إذا ما كانوا يريدون العيش على تلك القارّة. وبوصفهم أوروبيين، غارقين في تقاليدهم القانونية والفلسفية الخاصة والمحدّدة، فإنّه ليس بمقدورهم أن يكتفوا بالعيش على الأرض؛ إنهم بحاجة لأن يملكوها. فلا يمكن لهذه الأرض إذاً أن تكون مجرد أرض، أو مكان للعيش عليه؛ بل عليها أن تكون ملكية. لكن الهنود موجودون هناك من قبل. فما العمل؟ البشر المتحضّرون لا يسرقون أرض الآخرين؛ والمشروع الكولونيالي يستند بقوة على افتراض أن الأوروبيين هم «المتحضّرون»، وليس الهمج الذين يطوفون على غير هدى لا تحدوهم سوى الأهواء العمياء، شأنهم شأن قبيلة شيشرون الأسطورية.

ولقد تمثّل أحد الحلول بالإلحاح على أن الأرض ليست للهنود، لأنهم يفتقرون إلى أي إحساس بالملكية: «ليس للهمج أي ملك في أي قطعة أرض من تلك البلاد»، هذا ما نقرؤه في بارك الله فيرجينيا (١٦٠٩)، «بل يكتفون بالإقامة هناك بصورة عامة، شأن بهائم البريّة التي تقيم في الغابات» (أورد تشيفيتز ١٩٩١: ٥٩). وبمعنى ما، فإنّ هذا هو الحلّ السريع لمشكلة الاستيلاء على الأرض وتسخيرها للأوروبيين؛ لأنّه إن لم تكن الأرض عائدة إلى الهنود، فلا يمكن أن يهتموا إذا ما أخذناها واعتبرنا أنّها لنا.

غير أن هذا الحلّ يظلّ قاصراً، بمعنى آخر، لأنّه يُظهر الانتقال من «الهمجية» (حيث لا ملكية للأرض) إلى «الحضارة» (التي تقوم جزئياً على مفهوم الملكية) أكثر استقامة ومباشرة ممّا هو عليه أو

رويسن: الترجمة وتأثير الكولونيالية

ما كان عليه . كيف تحولت الأرض « البرية » المشاع إلى « ملكية » ؟ ما العملية التي تحول بها « الهمج » لذين يطوفون في الأرض على غير هدى إلى « رجال ونساء متحضرين يعيشون على أملاكهم الخاصة » ؟ كيف يمكن لي أن « أمتلك » أرضاً لم « يمتلكها » أحد قط قبلي ؟ بمن سأشتريها ؟ من الذي سيمتحنني حق ملكيتها الشرعي ؟ من الذي سيرسم حدودها القانونية ؟ من الذي سيفصل في حق ملكيتي لها ويعاقب المسيئين إذا ما أذعيت أن الآخرين - كالهوند ، مثلاً ، بل ربما الهوند الذين كانوا يعيشون عليها قبل أن تصبح ملكاً لي -- « يتعدون » عليها ؟

يشير تشيفيتز إلى أن تحول الأرض المشاع إلى ملكية كان عبر عملية ترجمة ، تمت فيها « ترجمة » لأرض المشاع على أنها ملكية الهوند بحيث أمكنت « ترجمة » هذه الأرض أو « نقل ملكيتها » منهم . (ويشير تشيفيتز إلى أن القانون العام الإنجليزي يستخدم مصطلح translate في الإشارة إلى نقل الملكية الفعلي ، أي بالمعنى ذاته الذي تُستخدم فيه كلمة alienation) . فالأرض ينبغي أن تكون ملكاً للهوند كيما يمكن أن تغدو تالياً ملكاً للأوروبيين ؛ وإذا لم يكن لديهم مفهوم الملكية ، وإذا كانوا لا يفهمون ما يعنيه الأوروبيون بهذه الكلمة ، فإن أي مفهوم يستخدمونه ينبغي أن يُترجم بمعنى الملكية .

عملية « الترجمة » المزدوجة هذه ، أي ترجمة الأرض المشاع إلى ملكية أولاً ، ثم ترجمة ملكية « هم » إلى ملكية « نا » ، هي عملية محدّدة بأشد ما يكون الوضوح في قضية نوقشت في المحكمة العليا عام ١٨٢٣ ، حيث تمّ الإقرار للهوند بأنهم « الشاغلون الشرعيون للأرض ، ولهم الحق المشروع والعاقل بالحفاظ على ملكيتهم لها » ، إلا أن « قدرتهم على بيع الأرض بإرادتهم ، ولن يشاءون ، ينكرها المبدأ الأساسي الذي يقول إن الاكتشاف يعطى لمن يقوم به حقاً حصرياً بامتلاكه » (دعوى الإيجار المقامة من قبل جونسون وغراهام على مليتوش ، أوردها تشيفيتز ، ص ١٠) . ويلاحظ تشيفيتز هنا أن « حرفية القانون تشوّش الحدود بين السياسة الأجنبية والمحلية ، حيث تُفصّل عن التمييز الغربي الحاسم بين الحياة وحق الملكية » ، ذلك أن « الحياة » هي ما يمكن للهوند أن يتمتعوا به بوصفهم « أمة محلية » ، أمّا « حق الملكية » فهو ما يفقدونه بوصفهم « أمة أجنبية » . ويستنتج تشيفيتز : « في الوثائق القانونية التي تَرجمَتهم إلى الإنجليزية بصورة لا مفرّ منها ، أُجبر الهوند على أن ينطقوا بهذه الإنجليزية ، إنّما من دون أن تكون لهم حقوق الملكية القانونية الحاسمة التي تمنحها هذه الإنجليزية إلى الناطقين بها من الأوروبيين » (١١ : ١٩٩١) .

من الواضح أنّ مشكلة «الترجمة» هذه هي مشكلة قانونية وفلسفية أيضاً: ما هي الملكية، من لديه سلطة تعريفها (المحكمة العليا؟ هل هي المرجع الأخير في هذا الأمر؟)، ومن هو القادر على إنفاذ سلطتها في تحديد الهوية؟ فالملكية الخاصة في المجتمع الغربي الحديث ليست مؤشراً طبقياً وحسب، تجمع لـ «الشخص» عضواً في «الطبقات المالكّة»، إنها مؤشر أخلاقي وكياني أيضاً، ضماناً لـ «الجوهر» الشخصي.

وفيلسوف الملكية الإنجليزي العظيم هو جون لوك، الذي رأى في مقالة ثانية في الحكم (١٦٩٠)، وبكلمات تشيفيتز، أنّ «العلامة الحقيقية على الملكية هي التسييج: التحديد، أو وضع التخوم لمكان ما، بما يشير إلى الاستقرار الواضح فيه أو زراعته» (٥٥: ١٩٩١). ويقول لوك نفساً عن قاطني العالم الجديد إنّ «الهندي البري... لا يعرف أي تسييج ولا يزال مقيماً في مشاعة» (أورده تشيفيتز ٥٥: ١٩٩١)، كما يرى جون ويثروب، حاكم مستعمرة خليج ماساشوسيتس: أنّ «السكان المحليين في نيو إنجلاند لا يستيجون أي أرض، ولا يقيمون فيها أي مسكن دائم، أو أي قطع داجن يحسّنون به الأرض، ولذلك فليس لهم في تلك البلاد ما يتعدى الحق الطبيعي» (أورده تشيفيتز ٥٥: ١٩٩١).

وتتضح هذه التعقيدات المفاهيمية المتولدة عن محاولة «ترجمة» الهنود إلى «الملكية» ومنه أشدّ الوضوح في توصيف للهنود قرب فورت جيمس يعود إلى أوائل القرن السابع عشر؛ يقول تشيفيتز (٥٥: ١٩٩١-٥٦):

كما نعلم؛ فإنّ هنود جنوب نيو إنجلاند كانوا مزارعين. وكما يثبت كرونون، فإنّ المستعمرين كانوا يعلمون ذلك. غير أنّهم وهم ينظرون إلى هذه الزراعة «الهمجية»، وإزاء ما وجدوا فيه تناقضاً في الحدود، أمكنهم أن يواصلوا الإنكار ما تأكد لهم. ففي أيار ١٦٠٧، مثلاً، وأثناء رحلتها الأولى إلى نهر جيمس انطلاقاً من فورت جيمس المأهولة حديثاً، وصلت جماعة من المستعمرين إلى قرية بوهاتان. وفي وصف هذه الرحلة المنسوبة إلى غابرييل آرشر، يعلّق السارد على القرية قائلاً: «إنها تقع على تل مرتفع يطلّ على الماء، ويفصله عن هذا النهر سهل... ولذلك فهي يزرعون القمح، والفول، والبازلاء، والتبغ، واليقطين، والقنب، والكتّان، ولا يُعملون أيّ فُرّ في الحالة الطبيعية لهذا المكان، الذي يمكن أن يكون أفضل...» (باربور، ١، ٨٥). وهكذا

روينسن: الترجمة وتأثير الكولونيالية
فإن الزراعة التي هي علامة المدني بوصفه معاكساً للطبيعي، تُدْرَك وتُتَكَرَّر في آنٍ معاً؛ فالبوھاتان
«يزرع» لكن «الكان» لا يُعْمَل فيه «أي فن» يفضي إلى تحسينه.

و«التحسين» الذي تطلّع إليه المستعمرون ولم يجعلوه هو التسييج، خاصة ذلك السياج الذي
يفصل ملكية الشخص عن سواه. وحين تولّى الأوروبيون ملكية الهنود أو «ترجموها»، كانت
الأسيجة أول الأشياء التي أقاموها: علامات لا على الملكية وحسب بل أيضاً على الهوية المحددة
أو المسيجة والمستقرة إذاً.

وكما يلحّ تشيفيتز، فإنّ عملية «ترجمة» الملكية هذه ليست مجرد إيديولوجية للفتح أو
الغزو. فهي كذلك وأكثر. إنها أيضاً صدام ثقافات، صدام إيديولوجيات، ينمّ عن الصعوبة
الرهية التي تتسم بها الترجمة حتى بالنسبة للمتصرّين، أولئك الفاتحين الذين لا يريدون احتلال
أراضي الآخرين وحسب بل أيضاً تبرير ذلك الاحتلال لإرضاء أنفسهم. فالمستعمرون ليسوا هنا
مجرّد انتهازيين؛ على الرغم من أنهم ينتفعون انتفاعاً هائلاً من المواجهة مع الهنود، ذلك أنّ هذه
المواجهة تبذر فيهم الاضطراب وترعبهم كما تفعل بالهنود.

المركز والهامش

الترجمة بوصفها نقلاً أو ترحيلاً للمعنى الصحيح إلى مناطق أجنبية أو متزاخة بالأحرى
(تدعى الهوامش)؛ الترجمة بوصفها نقلاً للملكية؛ والترجمة بوصفها حركة تاريخية من المعرفة
والإمبراطورية من الشرق إلى الغرب، مع الشمس. وفي حُلحلة شبكة المفردات المعقدة هذه،
فإنّ تشيفيتز يصرف جُلّ وقته وطاقته على ترجمة الـ *proper* والـ *property*، غير أنّ الـ *translatio*
studii et impirii أكثر أهمية بكثير ومن نواحٍ عديدة قياساً بمشكّلاتي الترجمة «البيسيتين» هاتين،
ذلك أنّها توفّر للإمبراطورية التبرير أو التسويغ الرئيس. فعلى الرغم من أنّ ترجمة الـ *proper* والـ
property تفسّر كثيراً من المناوشات على الخطوط الأمامية للمواجهة الإمبراطورية؛ إلا أنّ
translatio studii et impirii هي المعركة ذاتها، أو الساحة التي تُخاض عليها هذه المعركة.
وهي تعمل، كما يشير تشيفيتز عبر حركة مزدوجة من الإدماج والتبذ: كلُّ امرئٍ ينبغي أن يغدو
مثلنا على وجه الدقّة؛ ولأنكم لستم في الأصل مثلنا على وجه الدقّة، فإنّ عليكم أن تتحوّلوا أو

«تَرْجَمُوا» على صورتنا؛ ونظراً لضرورة هذه الترجمة، واحتمال إخفاقها، فسوف تبقون إلى الأبد مواطنين من الدرجة الثانية في الإمبراطورية.

وكما يَبين عدد كبير من الباحثين ما بعد الكولونياليين، فإنَّ هذه العملية الإمبراطورية من الإدماج والنبذ عادةً ما تكون مبنيةً على غرار المركز والهامش: فالمركز هو موقع القوة، المدينة العاصمة للقوة المستعمرة (لندن، باريس، مدريد)؛ والهامش كلُّ ما هو خارج ذلك المركز. وفي الواقع التاريخي الفعلي لم يكن هنالك مركز واحد- وبهذا المعنى، فإنَّ من المضلل أن نتكلَّم على «المركز»- ولذلك فإنَّ الموقع الجغرافي الفعلي لـ «المحيط» لا يني يتزاح ويتبدَّل أيضاً. بل إنَّ مصطلح «ترجمة الإمبراطورية» ذاته يعنى، في واقع الأمر، أنَّ المركز ينتقل عبر القرون من أثينا إلى روما إلى باريس إلى لندن إلى نيويورك، وأنَّ المحيط في أي لحظة تاريخية هو أي مناطق قَصِيَّة تشعَّب من هذا المركز. غير أنَّ *translatio imperi* هي قبل كلِّ شيء محاولة للتعالى بهذه الحركة التاريخية عن طريق النظر إلى كلِّ المراكز الناجحة بوصفها «المركز»؛ أي عن طريق التعامل مع الإمبراطورية على أنَّها ظاهرة مستقرة وكونية على الرغم من كلِّ تغييرها التاريخي.

و«الترجمة» بهذا المعنى الجيوبوليتيكي الواسع لا تختلف في الواقع ذلك الاختلاف الشاسع عن «الترجمة» التي نَظَر لها التقليد السائد. فمثل التقليد المسيطر في دراسات الترجمة والذي لا يرى سوى السعي خلف التكافؤ اللغوي (لا السياسي)، يفهم *translatio studii et imperii* الترجمة على أنَّها نقلٌ للمعنى من لغة إلى أخرى دون تغيير جوهري. والفارق هو أنَّهم يفهمون اللغة بطريقة أوسع بكثير من أولئك اللغويين الذين تقتصر بالنسبة لهم على كونها نظام دواليل مجرد، أو جمعاً من البنى المترابطة فيما بينها. وكما يرى تشيفيتز، فإنَّ الـ *translatio* ترى اللغة على أنَّها فصاحة، تكنولوجيا رئيسة للسيطرة والتحكُّم، وقناة فعَّالة لتشكيل المجتمعات وتعليمها؛ فهي ثقافة وإيديولوجيا، والنظام المفاهيمي الحاكم الذي يَمَكِّن من رؤية أشياء معينة ويجعل من المستحيل رؤية أشياء أخرى (بل يرى بعض الأشياء ولا يراها في الوقت ذاته، كزراعة الهند للآرض). وفي تراث الـ *translatio studii et imperii* تكون ضرورة «ترجمة» المعرفة والإمبراطورية عبر القرون والقارات دون تغيير جوهري ضرورةً ملحةً، عملياً (سياسياً) ونظرياً (فلسفياً) على حدِّ سواء، لأنَّ حجم التفاصيل التي ينبغي تدبُّرها هو من الضخامة بمكان.

ويمكن القول، في واقع الأمر، إنَّ التقليد الألسني السائد في دراسات الترجمة ليس تقليداً

قمعياً بقدر ما هو براغماتي: فعلى مستوى *translatio studii et imperii* تغدو «الترجمة» عملية هائلة، شديدة الضخامة والتعقيد وشديدة الانغماس في التواريخ الاجتماعية والاقتصادية للثقافات والحضارات التي تستغرق بقاعاً شاسعة في الزمان والمكان، بحيث يصعب على المرء ألا يرى أنه إزاء عملية تعميم هائلة. ودراسة الترجمة من حيث التكافؤ الأكسني قد لا تتسم بالطابع السياسي الذي تتسم به المقاربات ما بعد الكولونيالية، لكنها تتسم بكونها طيعة سهلة القيادة على الأقل.

غير أن نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية ترى أن سهولة القيادة هذه لا تكون إلا مقابل ثمن باهظ لا يُطاق: فهي لا تغدو ممكنة إلا حين نتفق على تجاهل سياقات الكلام الفعلية التي تُمارس فيها الترجمة، بما في ذلك ليس المواجهات الكولونيالية التي يركز عليها المنظرون ما بعد الكولونياليين وحسب، بل أيضاً سياقات الترجمة الاجتماعية والمؤسسية في العالم ما بعد الصناعي الحديث، الوكالات والمترجمون المستقلون، العمولات والتعليمات، البحث والتحرير؛ أي جميع أوجه الترجمة التي استكشفها باحثو مدرسة *Handlung* ومدرسة *Skopos*، مثل جوستا هولزمانتاري وهانز فيرمير. فالترجمة في سياقاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المتعددة هي حقل دراسة أعقد بما لا يُحصى من التكافؤ اللغوي المجرد (الذي هو أصلاً من التعقيد بمكان)؛ إلا أن الفرصة التي قد تتاح لنا لفهم كيفية عمل الترجمة في تلك السياقات، والكيفية التي تشكل بها الترجمة الثقافات عند حدودها وضمنها، قد توفّر لنا دافعاً قوياً لأن نتقدم في هذا السبيل على الرغم من المصاعب التي تكتنفه.

نيرانجانا والاستدعاء البريطاني للهند

لعله ليس مدهشاً، بالنظر إلى الحضور القوي الذي يتمتع به الباحثون الهنود في جماعة الدراسات ما بعد الكولونيالية، أن يكون أحد أكبر منظري الترجمة ما بعد الكولونيالية هندية أيضاً. وهذه المنظرة هي نيجاسويني نيرانجانا، التي استكشفنا في الفصل الثاني تأملاتها في الإثنوغرافيا والترجمة. وهي من باتغالور التابعة لولاية كارناتاكا، جنوب الهند وتعرف اللغة الكانادية والإنجليزية، وتدرس حالياً بالإنجليزية في جامعة حيدرآباد في أندرا براديش: أما كتابها موقع الترجمة (٢٩٩١) فهو أطروحتها التي قدمتها بالإنجليزية عام ١٩٨٨ في جامعة كاليفورنيا في لوس

أنجلوس، حيث تُظهر فيها مقدار المسافة التي باتت تفصل الدراسات الإنجليزية عن ذلك الإصغاء التقليدي للطابع المثالي على الأدب الإنجليزي الذي كان قد طُوِّرَ جزئياً كقناةٍ للإمبراطورية:

كتب تشارلز تريفليان عن الكيفية التي يضمن بها نفوذ النخبة المحلية «دوام» التغيير الذي أملاه التعليم الغربي: «إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقى: فهم على وشك أن يتسّموا بطابع جديد يطبعهم. وعامل هذا التغيير هو «الأدب الإنجليزي»، الذي خلق لدى الناطقين الهنود بلغة الإنجليز العظماء ذات الحماس الذي لدى حكامهم: «فقد تعلّموا بالطريقة ذاتها، واهتموا بالموضوعات ذاتها، وانكبوا بأنفسهم على المساعي ذاتها، حتى غدوا إنجليزاً أكثر منهم هنوداً» وراحوا ينظرون إلى البريطانيين على أنهم «حُماةهم ومحسنهم الطبيعيون»، ذلك أنّ «ذروة طموحهم [أي الهنود] أن يتشبهوا بنا». (نيرانجانا ٣٠: ١٩٩٢)

هذه العملية التي تقوم الإنجليزية من خلالها بطبع الهنود «بطابع جديد» هي الموضوع التي تتناولها نيرانجانا، خاصةً كما تتجلى عبر الترجمة؛ أي عبر سلسلة من الترجمات الإنجليزية للناوين الهندية والأدب الهندي. وهي تعرف هذه العملية بأنها «استدعاء»، المصطلح الذي طوّره لوي ألتوسير بوصفه جزءاً أساسياً من الاستعمار: فالإنجليزي «ينادي» أو «يستدعي» الهنود بطريقة مزدوجة: بوصفهم أدنى بقلد ما يقفون على ما هم عليه (متمسكين بطرائقهم «المحلية») وبوصفهم يرتقون بأنفسهم بقدر ما تكون «ذروة طموحهم أن يتشبهوا بنا». وهذا ما يعبر عنه تشارلز تريفليان تعبيراً محكماً، إذ يقول: «إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقى: فهم على وشك أن يتسّموا بطابع جديد يطبعهم». إن عملية الاستدعاء، بما تُحدثه من تغيير عميق في الشخصيات على صورة الهيمنة، هي التي تضمن دوام الإمبراطورية في روح الشعب المستعمر.

وعلى سبيل المثال، فإن نيرانجانا تقتضي آثار وليم جونز، المستشرق البريطاني الذي اشتهر بترجماته وقواعده الفارسية قبل فترة طويلة من ذهابه إلى الهند وعمله في المحكمة العليا في كالكتا، وواصل ترجمة النصوص الهندية أثناء مكوثه في الهند، خاصةً القوانين السنسكريتية القديمة. غير أنّ جونز كان مضطراً أثناء ترجمة تلك القوانين لأن يعتمد على هندوس ومسلمين متعلمين رأى أنهم لا يُعتمد عليهم وغالباً ما يكونون متحيزين؛ وهكذا كان فعل الترجمة أيضاً

فعل تصحيح، وإصلاح، وتنقية للنصوص من عظمة الهند السابقة. وترى نيرانجانا (١٩٩٢):
١٣-١٤،

أنَّ أهمَّ المآزق في عمل جونز هي (أ) حاجة الأوروبي إلى القيام بالترجمة، لأن المحليين ليسوا بالمفسرين الذين يعوّل عليهم في تفسير قوانينهم وثقافتهم؛ (ب) الرغبة في أن يكون مشرعاً، يسنّ للهنود قوانين "هم"؛ و(ج) الرغبة في «تنقية» الثقافة الهندية والكلام بالنيابة عنها.

نحتاج هذا «الاستدعاء»، ودوام الإمبراطورية التي عمل جونز على غرسها في الهنود عبر ترجماته، واضمحان في مقدمة العام ١٩٨٤ لطبعة هندية من عمله أنجزها موني باغشي، الذي يحث أبناء جلدته الهنود على «المحافظة على التراث القومي وتأويله بدقّة بالسير في ذلك السبيل الذي خطّه السير وليم جونز» (أوردته نيرانجانا ١٩٩٢: ١٣)، وهكذا غدا التراث القومي، بعد قرن، ذلك التراث الذي نقاه (ترجمه) جونز إلى الإنجليزية؛ وغدت الدقّة مُعرّفة بأنها السير في السبيل الذي خطّه المستعمر ومواصلة استدعاء الهند بالإنجليزية وبوصفها إنجليزية؛ أي بوصفها مستعمرة بريطانية سابقة لا تزال تنطق بالإنجليزية وينبغي أن تواصل النظر إلى نفسها على أنها إنجليزية حقاً وعلى نحو عميق.

وبالطبع، فإنَّ جزءاً من عملية استدعاء الهنود بوصفهم بريطانيين مزعومين يتمثل في استدعائهم أولاً بوصفهم أدنى: حيث يقدمهم جونز على أنهم مختثون «بصورة طبيعية»، مخادعون يحثون بوعودهم. والحال، كما تلاحظ نيرانجانا، أنَّ «جونز قد أَمَلَ بجعل هذا الحث باليهود أمراً لا يغتفر» بترسيخه مرّةً وإلى الأبد- في فعل آخر من الترجمة- طريقة انتزاع «الأدلة» من الهنود، وجعلهم عرضةً للعقاب بقوانينهم الخاصة (المترجمة).

وتتكلّم نيرانجانا أيضاً على تقديم وليم وارد لكتابه المؤلّف من أربعة أجزاء نظرة إلى تاريخ الهندوس وأدبهم وأساطيرهم، حيث يشير بالمثل إلى أنَّ ترقّي الهندوس الذهني والأخلاقي لا يقتصر على كونه «القسم الرفيع» التي قُسمَت للأمة البريطانية، بل يتعدّى ذلك إلى كونه مفتاح الازدهار في المدى القصير. وينحو وارد باللائمة على واقعة أنَّ الهند لا تشتري من إنجلترا سوى القليل، ويتنبأ قاتلاً:

ولكن دعوا هندوستان تتلقى تلك الحضارة الرفيعة التي تحتاجها، تلك الزراعة التي هي قادرة عليها؛ دعوا الأدب الأوروبي ينتقل إلى جميع لغاتها، وسوف ترون أنَّ المحيط، من موانئ بريطانيا إلى الهند، سوف يعجّ بالسفن التجارية؛ ومن وسط الهند سوف تمتد الثقافة الأخلاقية والعلم فوق آسيا كلها إلى إمبراطورية بورما وسيام، إلى الصين، بكل ملايينها، وفارس، وحتى إلى شبه الجزيرة العربية. (أوردته نيرانجانا ١٩٩٢ : ٢١).

هذه هي الضرورة الكولونيالية: «تعليم» الهند و«تحضيرها» بترجمة الأدب الأوروبي إلى لغاتها، وترجمة الأدب والقانون الهنديين، كما يلحّ ولیم جونز، إلى الإنجليزية، بزعم أنَّ الهنود بحاجة لهذا الترقّي (الدافع المثالي الذي يقف وراء ذلك كله)، أما في حقيقة الأمر فالغاية هي ازدهار التجارة البريطانية وافتتاح الآفاق الواسعة أمامها. «ففي عصر توسّع الرأسمالية»، كما تعلق نيرانجانا (١٩٩٢ : ٢١)، «تساعد الترجمة والتأويل على خلق سوق للبضائع الأوروبية».

وأكثر من ذلك، أنَّ الترجمة والتأويل يساعدان المستعمرين البريطانيين على إضفاء طابع مثالي على ما يمارسونه في الهند من العنف. وتبيّن نيرانجانا بإسهاب كيف يلوي جونز سجاله ويشبه لكي يبيّن كم هو ضروري بالنسبة لبريطانيا، وكم هو مصدرٌ لفخار مؤسساتها الديمقراطية، ألاّ تسمح بالديمقراطية في الهند: فالهنود، شأن الآسيويين جميعاً، كما يقول، قد اعتادوا على الاستبداد، ولا تنفع معهم «الحرية» على النمط الإنجليزي. بل إنَّ جونز وسواه من المدراء الكولونيين على قناعة راسخة بأن حكم الهند حكماً استبدادياً، والعمل بعكس التقاليد الديمقراطية في إنجلترا ذاتها، ينبغي أن يكون من خلال قوانين «هم» الخاصة، ما إنَّ تتمَّ «تنقية» تلك القوانين عبر ترجمتها إلى الإنجليزية.

هذه العملية تساعد المستعمرين البريطانيين كثيراً في التعمية على طبيعة حكمهم الكولونيالي: فليس البريطانيون من يحكمون الهند، بل الهنود أنفسهم، بشكلٍ متزاح وبيروقراطي من أشكال قوانينهم الخاصة. أمّا البريطانيون فليسوا سوى أدوات إدارية بيد الحكّام الحقيقيين، الممثلين بالمبادئ القانونية الهندية. غير أنَّ تلك المبادئ القانونية لا تشكّل حكماً فاعلاً، بل لا تُدرّك على أنّها مبادئ قانونية أصلاً، إلّا في ترجمتها الإنجليزية، فتتحول على نحوٍ سحري إلى شبهة بالقانون

روينسن: الترجمة وتأثير الكولونيالية

البريطاني بصورة تبعث على الطمأنينة، هكذا تغدو الترجمة القناة التي يُستدعى عبرها «القانون الهندي» بوصفه قديماً ومحلياً وتقليدياً، وبذلك يلقي بثقله على ظهور الهنود، وفي الوقت ذاته حديثاً وإنجليزياً وعقلانياً، وبذلك يلقي بثقله على ظهور الهنود مرة أخرى. ففي الترجمة تتحول النصوص القانونية والأدبية الهندية على صورة الهيمنة الكولونيالية، وتُجمل «إنجليزية»، وذلك في الوقت الذي تُقدّم على أنها لا تزال هندية في جوهرها، بحيث تتمثل الطريقة المثلى المتاحة أمام الهنود كيما يكونوا «هنوداً» حقاً بـ «المحافظة على التراث القومي وتأويله بدقة بالسير في ذلك السبيل الذي خطّه السُر ولیم جونز»، كما يقول موني باغشي.

رفايل وهداية الإسبان للتاغالوغ

فايسنت ل. رفايل، أميركي فليبيني من التاغالوغ، يعيش حالياً في الولايات المتحدة، ويعمل أستاذاً مساعداً لمادة الاتصال في جامعة كاليفورنيا، سان دييغو، وهو يوجّه اهتمامه، في كتابه الإصابة بالكولونيالية: الترجمة والهداية المسيحية في مجتمع التاغالوغ في ظلّ الحكم الإسباني المبكر (١٩٨٨)، إلى عمليات الهداية والترجمة والفتح المتشابكة المتداخلة:

الكلمات الإسبانية conquista (فتح)، conversion (هداية)، وtraduccion (ترجمة) هي كلمات مترابطة دلالية. وفي المعجم الأكاديمي Diccionario de la lengua espanola أن كلمة conquista لا تشير فقط إلى احتلال منطقة ما بالقوة بل أيضاً إلى فعل التوصل إلى إخضاع أحد ما طوعاً ونيل حبّه أو عاطفته عن هذا الطريق. أمّا conversion فتعني حرفياً عملية تحويل شيء ما إلى شيء آخر؛ وهي تشير، في استخدامهما الأكثر شيوعاً، إلى عملية استمالة أحد ما إلى ديانة أو ممارسة معينة. وبذلك يمكن للهداية، شأن الفتح، أن تكون عملية عبور المرء وانتقاله إلى ميدان أحد ما آخر، مناطقياً، أو انفعالياً، أو دينياً، أو ثقافياً—وإدعاء أنّ هذا الميدان هو ميدانه الخاص. (xvii: ١٩٩٣)

هكذا تسير الهداية والفتح جنباً إلى جنب، في التحولات التاريخية التي يستكشفها رفايل، أي في هداية التاغالوغ إلى المسيحية في سياق فتح إسبانيا واستعمارها الفليبين، فيعملان بالطريقة

ذاتها على تحويل «المحليين» (أو استدعائهم، كما تقول نير انجانا) على صورة الحكام الكولونياليين .
وتتمثل المهمة التي يضطلع بها كتاب رفايل في تبيان أنَّ هذا التحول لا يعمل قطَّ على نحو كامل
وتام، ذلك أنَّ المستعمرين لا يَكفُّون عن مقاومة «التحويل» أو «الاستدعاء» وإعادة بنائه بطرق
لا يمكن التنبؤ بها أو السيطرة عليها إلى هذا الحدِّ أو ذاك . ولكن دعونا نترك هذا الجزء من سجل
رفايل إلى الفصل التالي لنركِّز هنا على الكيفية التي يُفترض أن يعمل بها هذا السجل .

لقد غدت الترجمة، كما يشير رفايل، ذلك الحدُّ الأوسط الأساسي بين الفتح والهداية، وذلك
بدقَّة لأنَّ (أ) الفاتحين والمفتوحين يتكلمون لغات مختلفة و(ب) ديانة الفاتحين لا تفسح المجال أمام
الاستغلال الاقتصادي البسيط لأجساد المحليين، بل تتطلب هدايتهم . ولو كانت العبودية البسيطة
كافية لإشباع الحاجات الكولونيلية الإسبانية، لعلنا ما كنَّا بحاجة إلى الترجمة على الإطلاق؛
فمن المؤكَّد أنَّها ما كانت لتلعب أدَّ مثل هذا الدور الأساسي الذي لعبته في الاستعمار . لكن
واقعة احتياج الكاثوليكية الإسبانية إلى أن يُستعمر المحليون بالمعنيين، معنى conquista (الفتح)
وال conversion (الهداية) - أي احتياجها، بعبارة أخرى، إلى فتحهم جسدياً وروحياً، وإلى
أن يغدوا راعياً إسبانياً ومسيحيين مهتدين في آنٍ معاً - هي التي أعطت الترجمة مكان الصدارة في
المشروع الكولونيالي، بطريقتين على الأقل .

أولاً، كان من الواجب ترجمة النصوص المسيحية الأساسية إلى اللغات المحلية الدارجة، بما
فيها لغة التاغالوغ . وهذا ما اقتضى من المبشرين تعلُّم التاغالوغ بما يكفي لأن يترجمَ إليها
ويؤعِّظَ بها، كما أدَّى إلى وُضْع المبشرين الأسبان معاجم التاغالوغ وقواعدها، أو ما يدعى
artes، لكي يستخدمها المبشرون اللاحقون في تعلُّم هذه اللغة . وفي هذا السياق كان أن
رُدَّت التاغالوغ أيضاً إلى الأبجدية الرومانية، التي أزاحت الكتابة المقطعية المحلية تدريجياً
(تلك الكتابة التي تمَّ تصويرها على أنها غير عقلانية ولا يمكن استخدامها من قبل الأسبان) .
يقول رفايل :

إنَّ فكرة الأسبان عن الترجمة بوصفها اختزالاً للدوايل المحلية وتحويلها إلى بنية يمكن الإحاطة
بها بمصطلحات إسبانية هي فكرة كمنت عند جذر المحاولات الرامية إلى ترميز الثقافة المحلية .
لقد كانت الترجمة عملية تحويل للمجهول إلى معلوم، وعملية تمييز بين الممارسات المحلية

«المشروعة» و«غير المشروعة»، وأخيراً عملية لجُم للدواليل المحلية بغية تعزيز انتشار كلمة الرب وترسيخ مكاسبها. (١٩٩٣: ١٠٦)

ثانياً، كان من الواجب «ترجمة» التاغالوغ (أو «هدايتهم») وتحويلهم إلى مُحاكين للأسبان، الأمر الذي انطوى على شيء من التدريب على اللغة الإسبانية (التي لم تَلْتَقَط قط فعلياً في الفليبين)، وعلى الهداية إلى المسيحية، وتحويل المؤسسات الاجتماعية المختلفة على الطريقة الإسبانية. فالفعل اللاتيني convertere كان يعني في الأصل «يترجم»، إضافةً إلى معانيه الأخرى، وبحسب رفايل فإن واحداً من معاني الكلمة الإسبانية convertere في القرن الحادى عشر كان لا يزال «يترجم»، تماماً كما احتفظت اللغات الأوروبية الأخرى حتى الفترة الحديثة بالأفعال التي تعنى «يحوّل» كما تشير بها إلى الترجمة (turn بالإنجليزية، wenden بالألمانية، vanda بالسويدية، kaantaa بالفنلندية، لا تزال الكلمات الوحيدة التي تستخدم بمعنى «يترجم» في هذه اللغات) واليوم نحن نترجم (، translate، traducimos، ubersetze، النسخ) النصوص ونهدي البشر؛ وقبل قرن أو قرنين مضياً كان لا يزال من الشائع تماماً أن convert (نترجم، نحوّل، نهدي) النصوص؛ وقد بدأ الباحثون ما بعد الكولونيين بالإلحاح أيضاً على أهمية ترجمة البشر أيضاً بالنسبة للمستعمرين، أي «هدايتهم» أو «ترجمتهم» عبر عمليات الترجمة المتعددة.

وبمعنى ما، فإنّ هاتين العمليتين ليستا سوى العملية الواحدة ذاتها: فترجمة النصوص والمصطلحات اللاتينية إلى التاغالوغ تحوّل التاغالوغ وكذلك «تترجم» و«نهدي» الناطقين بها إلى شيء آخر، إلى شيء أشبه بالمستعمرين الأسبان. ومن الإغراءات ما بعد الكولونيالية الشديدة أن يُصوّر هذا التحويل على أنّه شيء رديء بالضرورة، وعلى أنّه سقوط من حالةٍ نقاءٍ مفقودة إلى الهجنة، ذلك الخليط من الثقافات واللغات الذي صار يُطلَق عليه اسم الكريولية. هكذا يدفع هذا الإغراء إلى رؤية أنّ التاغالوغ، قبل الفتح الإسباني، كانوا ينطقون الكلمات التاغالوغية ويعيشون الحياة التاغالوغية؛ ومع الفتح الإسباني كان أن دُمّرت تلك الحالة الأصلية النقية إلى الأبد. ومن هذا المنظور، فإنّ ما بعد الكولونيالية يعني على الدوام تعلّم العيش في حالة من التسوية، والسقوط، والهجنة؛ فعل الأشياء على النحو الأقلّ من الأمل، لأن الأمل قد مضى

وانقضى إلى الأبد.

وتتمثل إحدى أكبر فضائل كتاب رفايل - شأن مقارنته ما بعد الكولونيالية عموماً (انظر رفايل ١٩٩٥) - في أنه يقارب هذه القضية مقارنة مختلفة إلى حد بعيد. فالهجنة بالنسبة له ليست حالة سقوط؛ إنها أعطية، أعطية تولّد تنوعاً وإبداعاً هائلين. ولأن رفايل يحتفي بالهجنة - خلاط الثقافة التاغالوغية والإسبانية والأميركية في المجتمع الفليبيّ الحديث، على سبيل المثال - فإنه يحتفي أيضاً بالترجمة.

ويمكننا القول، بشيء من الإفراط في التبسيط في الواقع، إنَّ المنظّرين ما بعد الكولونيين الذين يتوقون إلى الحالة ما قبل الكولونيالية، ويتمنون لو أنّ بمقدورهم إعادة عقارب الساعة إلى الزمن قبل أن يحطّ المستعمرون الأجانب رحالهم، إنّما ينزعون إلى سبّ الإمبراطورية، واعتبار الترجمة أمراً سلبياً على وجه الحصر، بوصفها أداة للإمبراطورية. وهذا ما يصحّ على تشيفتز، بالتأكيد، كما يصحّ بدرجة معينة على نيرانمانا أيضاً، على الرغم من مقاومتها هذا الإغراء على طول كتابها، رافضة إضفاء طابع مثالي على الهند ما قبل البريطانية، وساعية وراء تصوّر دور تحويلي إيجابي تلعبه الترجمة. أمّا من جهة أخرى، فإنَّ أولئك المنظّرين ما بعد الكولونيين الذين تروق لهم حالة المجتمع ما بعد الكولونيالي الهجنة، وتروق لهم الخلاط واللخبطات الثقافية المتداخلة، ينزعون لأن يكونوا أقلّ إطلاقاً للأحكام على الإمبراطورية (دون أن يسعوا قطّ إلى إخفاء عيوبها أو تبرئة ساحتها، بالطبع) ولكي ينظروا إلى الترجمة على أنها قناة مرنة وإبداعية رفيعة للتحوّل المتبادل والذاتي. ولا شك في أنّ رفايل واحد من هذا المعسكر الأخير، وهو ما سنراه بتفصيل أكبر في الفصل الخامس.

تراتبية اللغات

يتناول رفايل أيضاً تلك الطريقة التي تُرجمت بها العقيدة المسيحية إلى اللغات المحلية الدارجة:

إنَّ المصطلحات المشحونة بشدّة مثل *Dios، Santo Espiritu، وJesu-cristo*، التي لم يجد لها الأسبان مرادفات وافية في اللغات المحلية، تمّ الإبقاء عليها بأشكالها غير المترجمة التي تخلّلت تدفق الخطاب المسيحي في اللغة المحلية. ولمصلحة الهداية، فقد أوصت الترجمة

ب/ وحرّكت في آن معاً اللغة التي ينبغي أن يتلقّى بها المحليون كلمة الربّ ويعودوا إليها.
(٢٠: ١٩٩٣-٢١)

وعبارة أخرى، فإنّ التاغالوغية، من وجهة نظر المبشرين الأسبان، لم تكن «كافية» للقيام بمهمة التعبير عن الحقيقة المسيحية؛ فكلماتها التي تقابل كلمات الله، والروح، وابن الله هي أبعد عن العقيدة المسيحية من أن تلتقط جوهر الله، والروح القدس، ويسوع المسيح. ونظراً لهذا «الإخفاق» أو «الضعف» في التاغالوغية، فقد تمّ الاحتفاظ بهذه المفردات الإسبانية دون ترجمة، ولذلك فقد تُقلّت أو أُزُدرِعت كما هي حرفياً. ونظراً لما تميّز به ازدراع الكلمات الإسبانية في التاغالوغية من أثر حتمي تمثّل بتحوّل التاغالوغية، فإنّ ترجمة العقيدة المسيحية إلى التاغالوغية قد أَوْصَت بتلك اللغة على أنها اللغة التي ينبغي على المحليين أن «يتلقّوا بها كلمة الربّ ويعودوا إليها» (ما اقتضى من المبشرين تقديم العقيدة المسيحية في نصوص مكتوبة وشفهية بالتاغالوغية) وحرّمتها في الوقت ذاته (مؤكّدة أنّ «التاغالوغية» التي تلقى بها المحليون كلمة الربّ وعادوا إليها ليست التاغالوغية التي كانوا ينطقون بها قبل مجيء الأسبان).

ويدي رفايل اهتماماً كبيراً بترابئية اللغات التي ترك أثرها البالغ على هذه العملية بالنسبة للمبشرين الأسبان: ففي القمة، هنالك اللاتينية، لغة الترجمة الشهيرة التي ترجم بها القديس جيروم الكتاب المقدّس ولغة الجمهور الكاثوليكي؛ وفي الوسط، هناك القشتالية، لغة الإمبراطورية الإسبانية؛ مبعوثو الله على الأرض؛ وفي القعر، هناك التاغالوغية وسواها من «اللغات المحلية الدارجة»، تحتل المرتبة الأدنى لأنها لا تزال غارقة في الوثنية. وقد عنت هذه الترابئية للمبشرين الأسبان أنّ:

- اتّجاه الترجمة هو إلى الأسفل دوماً، من اللاتينية إلى القشتالية، ومن القشتالية إلى التاغالوغية، وأنّ:

- كلّ لغة هدف هي أضعف حتماً، وأقلّ ملائمةً للحقيقة المسيحية، من اللغة التي تشكّل مصدراً بالنسبة لها، فالقشتالية أقلّ ملائمةً من اللاتينية، والتاغالوغية أقلّ ملائمةً من القشتالية.

ويرى رفايل أنّ هذا الترتاب يشكّل أساس تصوّر معين لعدم قابلية الترجمة: «إنّ استخدام

الدال Dios بدل المقابل التاغالوغي bathala يفترض مسبقاً نوعاً من التوافق التام بين الكلمة الإسبانية ومرجعها المسيحي على نحوٍ من غير المحتمل أن يقع لو استخدمت الكلمة التاغالوغي بدلاً منها» (٢٩: ١٩٩٣). وبعبارة أخرى، وبحسب المبشرين، فإنَّ عدم الملاءمة المتقدِّم هذا لا ينبع من اختلاف بسيط بين اللغات، كما يمكن أن نفترض اليوم- انطلاقاً من واقعة أنَّ أي لغة هدف سوف تبدو مفتقرة إلى هذه الكلمة أو العبارة أو تلك مما يقابل مفاهيم مهمّة في اللغة المصدر- بل تنبع من ابتعاد تاريخي وجغرافي كبير عن الله. وكلّما بُعِدَتْ لغة وثقافة ما عن الله، قلَّت قدرتهما على المساهمة فيما يدعوه رفايل باسم «التجارة الإلهية»، أي تبادل الصلوات والردود، والهبات والامتنان بين الله والمؤمنين. ومن هنا كان ينبغي أن تكون غاية الترجمة، عند المبشرين الأسبان، أولاً وقبل كلّ شيء تقريب لغات مثل التاغالوغي من الله؛ أي تحويلها إلى لغات أشبه باللاتينية والقشتالية. وكما يقول رفايل:

لقد نُظِرَ إلى لغات العالم جميعاً على أنّها ترتبط بكلمة الرب، المسيح، بنوع من العلاقة التابعة. فالمسيح، بتأسيسه الكنيسة في العالم، هو الذي أقام لهذا العالم مجموعة الدواليل التي مرجعها الأخير هو الدالول الإلهي. كما أنَّ الدالول-الابن المميّز هو الذي يجلب معه بدوره غَرَضُ الأب. ولذلك كان يُعتقد أنَّ انتشار الدواليل في العالم مشتقٌّ من هذه التجارة الإلهية بين الأب والابن ومُخصَّص لها. وقابلية لغة ما للترجمة هو مؤشر دقيق على مساهمتها في نقل كلمة الرب ونشرها. (٢٨، ٢٧: ١٩٩٣)

وكانت النتيجة طراز من الترجمة إلى التاغالوغي تقف فيه القشتالية في مكانٍ ما وراء أو خلف اللغة المحلية الدارجة «الجديدة» أو «المحوّلة» أو «الترجمة» وتقف الإمبراطورية الإسبانية وراء القشتالية، وتقف اللاتينية وراء الإمبراطورية الأسبانية، وتقف الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وراء اللاتينية، ويقف الرب وراء الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

يفتح رفايل عدداً من المجالات التي وقعت فيها هذه «الهداية» أو «الترجمة» أو «إعادة بناء السياق» الإسبانية للتغالوغية، خاصة التحول الذي اعترى كلاً من:

- ترتيبات عيش التغالوغ: فنظر التصور الأسبان أن التشتت الذي يعيش فيه التغالوغ لا يساعد على الهداية الحقّة وعيش حياة منظمة (تحت أنظار المبشرين المدقّقة)، كان لا بدّ من نقلهم إلى بلدات وتسجيل أسمائهم وأماكن إقامتهم؛
- الترتيبات الاجتماعية لدى التغالوغ: فبنى القوة المهلهلة، المتغلّبة في مجتمع التغالوغ، والقائمة على الشعيّة والكاريزما وليس على أي إجراءات سلالية أو انتخابية ثابتة، تمّت إزاحتها بالتدرّج واستبدلت بها بنى صارمة مألوفة لدى الأسبان، كما تمّ استيعابها وعمل ترتيبات التميّز الكولونياليين؛
- معايير العلاقات الاجتماعية التغالوغية القائمة على المديونية (hiyavatang na loob)، تلك المعايير الغربية عن الفكر الأوروبي، تمّ استيعابها في التصورات المسيحية عن الإثم والعقاب، والهبة والامتنان.

غير أنّ المجال الأشدّ إثارةً للاهتمام بين مجالات التحول من وجهة نظر الترجمة بوصفها قناةً للإمبراطورية، ربما يكون الاعتراف، حيث ينبغي على المهتدين أن يعيدوا صياغة ماضيهم في سرّ من الخطيئة والتوبة. ويلاحظ رفايل أنّ هذه العملية «تفترض أنّ النادم ينطوي لا على ذاتٍ واحدة بل على اثنتين: إحداهما تلك التي تحمل علامات ماضي غير مستقصي، ولا يمكن فكّ مغاليقها، والأخرى تلك التي تعيد ترتيب هذه العلاقات وتقرّؤها» (١٩٩٣: ١٠٠). ففي الاعتراف، «يترجم» الناطق بالتغالوغية أو «يُهدي» ويحوّل إلى نادم مسيحي، ما يعني ترجمته إلى تجسيدٍ للكولونيالية: حيث «النصف الأفضل»، الذات التي تقرّ وتنطق، الذات المسيحية، تمثّل المستعمر، و«النصف الأسوأ»، الذات التي يُقرّ ويُنطق لها، النصف «المحلي» أو «الوثنى» أو «الهمجي»، يمثّل المستعمر. ولذلك، فإنّ الهداية الناجحة لا بدّ أن تعني إزاحة المواجهة الكولونيالية من العالم الخارجي، حيث يقسر المستعمر المستعمر على الرضوخ عبر القوة الخارجية، إلى مكانٍ

داخل جسد/ عقل المستعمر، حيث يعمل صوتُ السيادة الكولونيالية التي تمّ استدخاله على قسر الذات «المحلية» العنيدة أو المقاومة على الرضوخ لأشكال مختلفة من ضبط الذات. وحيث تنجح هذه العملية، تنجح الكولونيالية؛ وهذه بالطبع، عملية الاستدعاء التي ناقشتها نيرانجانا. وكما كتب تشارلز تريفليان: «إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الرقي: فهم على وشك أن يتسموا بطابع جديد يطبعهم». وكما يلاحظ رفايل، فإنّ ذلك «الطابع الجديد» هو طابع منشطر نوعياً، يعكس في الداخل ذلك الصدام بين المستعمر والمستعمر، وبذلك يعمل على نشر إمكانية العنف الكولونيالية بنقله إياها إلى الداخل، «مترجماً» إياها مما هو بين الأشخاص إلى ما هو داخل الشخصية.

ترجمة: نادر ديب

دمشق



حوارات مع جيمس جويس (٢) آرثر باور

VII

نظمت سهرة في مرسمي بشارع LA GRANDE CHAUMIERE ودعوت إليها دافيدسون، وزوجته، وصحفيًا أمريكيًا كان يقيم عندهما، وصديقي بارلو وآنسة تدعى ليدي فيلورد، وجويس، وزوجته.

في الصباح ذهبت إلى الجادة لشراء الحلويات، محاولاً العثور على المحلات التي يمكن العثور فيها على ما يمكن أن يؤكل. وقد فكرت في الذهاب إلى شارع ريفولي عند RUMPLEMEYER لكي أشتري بعضاً من حلوياته المشهورة. غير أنه كان بعيداً جداً. وكانت الحلويات باهظة الثمن. وكان عليّ أن أشتري أيضاً أشياء أخرى. وأمضيت بقية النصف الأول من النهار في تنظيف مرسمي الذي كان بحاجة إلى ذلك. كان عبارة عن شقة جميلة جداً، بنافذة كبيرة تفتح على باحة تنبت فيها الأشجار ومن الناحية الأخرى كان يوجد مرسم CARLA ROSS. وكانت القاعة فسيحة. وفوق، كانت هناك حجرة السلم حيث أنا. ومثل كل المراسم، كان مرسمي يدفأ بموقد

له شكل برميل بأنبوب طويل يمر فوق حجرة السلم ويخرج من الحائط. وحين أملؤه بما يكفي، كان باستطاعتي أحيانا أن أجعله يصل إلى الدرجة الحمراء، لكي تنتشر الحرارة في الأنبوب الذي يصبح احمر قانياً. وهكذا، وبرغم النافذة الكبيرة، فإن الحرارة تكون مرتفعة حتى في أوقات البرد الشديد في شتاء باريس.

أول واحدة وصلت هي LADY VAILLORDE التي كانت زوجة رسام، ثم جاء جو دافيدسون وزوجته إيفون، والصحفي الأمريكي. وكان هذا الأخير رجلاً بحجم صغير، منشغل ذهنه بشيء ما، ويبدو أنه كان يفكر أن هناك في مكان ما في الحياة الفنية في باريس، شيئاً مزيفاً وأن مهمته هي إدانة ذلك وفضحه.

ثم جاء رودولف وهو أحد أصدقائي القدامى، تعرفت عليه في لندن خلال الحرب، وكان قد عمل في وكالة أسفار ثم جاء إلى باريس. وفي إحدى السهرات تعرف على سيدة فرنسية، فأعجبت بموهبته، ويسخاء، منحته مبلغاً مالياً لكي يبقى في باريس ويكتب. ثم قدمت أنيتا وهي فتاة من أصل إيرلندي بولوني كانت تحاول أن تخلص جسدها من الأمطار الايرلندية. وكانت مصحوبة بتلك الأمريكية الرائعة التي دعوتها في اللحظة الأخيرة. وكانت نصف هندية، نصف أمريكية، ومزيجاً من فينوس وأدونيس، رغم أن البعض يقول إن أدونيس هو الأكثر حضوراً عندها. وأخيراً دخل جويس، ضيف الشرف، مصحوباً بزوجته. ولأن جو دافيدسون كان يعرفه من قبل، أو لأنني كنت منشغلاً بمراقبة المطبخ، فاني كلفته بتقديم جويس إلى الآخرين. وكان ذلك عملاً جدياً صعباً إذ إن صاحب «اوليسيس» بعد أن خضع لشكليات التقديم، تراجع خطوات إلى الوراء، ولم يبذل أي جهد بعد ذلك. ورغم أنه كان جدياً مؤدباً، فإنه بدأ إما متضايقاً من المدعوين، وإما جدياً خجل من القيام بأي جهد لتجاوز الوضع الذي كان فيه. أما زوجته نورا، فقد كانت أكثر انفتاحاً منه على الآخرين. ولكن حين تقترب منه خطوة واحدة فقط، كانت تتغير، وتفقد انفتاحها بسرعة.

وجو دافيدسون الذي هو من أكثر الرجال الذين عرفتهم حرية وانفتاحاً، كان يبذل كل ما في وسعه لكي يظل الوضع حيواً ونشطاً. أثناء ذلك كنت أروح وأجيء، ملبياً طلبات المدعوين. وعندما كنت منحنياً على الموقد، طرق أحدهم الباب، ومن كان؟ كانت الغسالة التي جاءت لتسرح لي لماذا تعذر عليها القدوم إلى مرقص BULLIER. كانت ترتدي ثياب العمل غير أنها كانت ترغب

في الدخول. همست لها بان تساعدني في المطبخ. وحالما دخلت، صمت الجميع صمتا تاما. ولعلمهم اعتقدوا أنني على علاقة معها، وهو شيء لم يكن صحيحا للأسف الشديد. لذا عدت إلى القاعة مرتبكا، ملييا بطلباتهم وأنا مشوش الذهن، خالطا بين الذين خدمتهم والذين لم اخدمهم بعد، ولكن الغسالة اختفت بسرعة بنفس الطريقة الغريبة وغير المتوقعة التي ظهرت بها. ولعلها عاينت أن ذلك الجمع من المدعوين ليسوا من ذاتقتها.

انسملت بين المدعوين لكي ألتحق بجويس محاولاً أن ادمجه في السهرة، ذلك أنني انتظر منه دائما ذلك التفجر الفجائي الذي تبرز فيه قدرته الفائقة على المرح وعلى الدعابة كما هو الحال في كتبه. غير انه ظل باردا، مؤدبا، يجيب على السؤال الذي يلقي عليه، لكن لا يضيف شيئا على ذلك. وفي الواقع، في المكان الذي كان فيه، مستندا إلى الحائط، خلف الموقد، كان في مكان ما وليس عندي في الرسم. وعندما كنت معه تقدم منه الصحفي الأمريكي، صاحب النظارات، ليتحدث إليه، أو بالأحرى ليجري معه حوارا. وقد تنحيت أنا مفسحاً له المجال لذلك. وهو الصحفي الذي يعمل مراسلا في باريس، كان من المهم بالنسبة له أن يلتقي شخصية مهمة ومعروفة خلال سهرة في مرسوم. لذلك اندفع بقوة عازما على تنفيذ ما كان يرغب فيه غير أن جويس حافظ على هدوئه وبرودته رافضا القيام بأي شيء يمكن أن يشجع الصحفي على مواصلة مسعاه. من ناحية، كان الصحفي يحاول جاهدا فتح ذلك «المحار الأدبي» الذي كان أمامه، ومن ناحية أخرى متسائلا إذا ما كان الشخص الذي يتحدث إليه هو جويس الذي كتب «اوليسيس» أو نسخة مزورة منه. وفي النهاية، انسحب، خجلا مهزوما. وقد سمعته يقول لجو دافيدسون وهو يهز كتفيه: -انه خاو تماما. لقد وضع كل شيء في كتبه.

ولم يمنعي ما سمعته من الضحك إذ إنني تذكرت حادثة أخرى. ذات ظهيرة قبل ذلك بوقت قصير كنت مع جويس في شقته. وكنت على وشك أن أغادر عندما طلب مني فجأة أن أبقى. وقد قال لي إن مديرين من LITTLE REVIEW سوف يأتان، وتوسل إلي أن أساعده خلال اللقاء معهما. وعليّ أن أعترف أن هذه الفكرة فاجأتني كثيرا ذلك أن الرجلين اللذين اجتازا المحيط الأطلسي لكي يلتقيا بطلهم الأدبي لا يرغبان في أن يتم لهما ذلك من خلال وسيط. وبإمكاننا أن نتصور أن جويس سوف يستقبلهما بحفاوة. . . لكن لا. عندما جاءا ظلّ جالسا في الناحية الأخرى من الطاولة مجيبا على أسئلتهما باقتضاب شديد محاولاً أن أكون أنا مشاركا في الحديث.

وهذا ما أزعج الرجلين كثيرا. وفي النهاية كان عليّ أن اهرب. وأنا متأكد من أن وضعاً كهذا تكرر أكثر من مرة، ذلك أن حياء جويس وحساميته المفرطة يمنعانها من أن يتصرف بشكل طبيعي أمام أناس مجهولين بالنسبة له.

طالت السهرة، وكان الرسم يكاد يكون غارقاً في العتمة، إذ لم يتبق غير نور ضعيف قادم من النافذة الكبيرة، واحمرار الموقد عندما سمعت جويس يناديني بصوت عال كما لو أنه روح تصرخ من الألم في عمق الجحيم. ثم تقدم مني في الظلمة ويداه ممدودتان، ذلك أنه كان نصف أعمى تقريباً، لكي يعثر على طريقه باللمس. وصلت في الوقت المناسب لتجنبه لمس الأنوب الملتهب. وكان واضحاً أن السهرات لا تسليّه البتة، ومن الأكيد أنه جاء إليّ لأنني أنا الذي نظمت تلك السهرة. وكان متعجلاً الخروج بعد أن شعر أنه أدى واجب الصداقة التي تربطني به. وعندما كنت أرافقه إلى أعلى المداخل الخطرة، والخطرة أكثر بالنسبة له بسبب ضعف نظره. كنت أتساءل تماماً مثلما كان يتساءل الصحفي الأمريكي: «هل هو حقاً الرجل الذي كتب «اوليسيس» ووصف بوب دوران وهو يبكي في الحانة موت بادي دغنا»: أفضل الرجال كان يقول وهو ينشج... الروح الأفضل والأجمل على وجه الأرض...».

حقاً المظاهر خداعة، وإلا كيف يمكن أن يتصور الإنسان أن ذلك الرجل الهش الصحة، بوجهه الناعم، وجه المثقف ويعثثونه، وبنظاراته السمكية هو الرجل الأكثر ثورية في تلك الفترة التي كانت تشهد كل يوم ثورات أدبية وفنية جديدة؟ وعندئذ انتهت إلى أنه في الحقيقة جدّ قريب من FENIANS بكسوته الداكنة وقبعته العريضة وقوة نظره، ومشيته المرنة. لقد كان متأمراً ضد الأدب، عازماً على تحطيم البنى الثقافية القمعية والجديرة بالاحترام والتي فرضتها علينا تربيتنا، والتي كانت في طور التلاشي والتفتت، وأنا أتذكر أنه قال ذات يوم:

- أنت تعلم أن هناك أناساً يرفضون البقاء معي في الغرفة نفسها... وشديد الحساسية كما كان، فانه من المحتمل أن الخوف من أن يلتقي بأناس من هذا الصنف قادرين على إحداث الفضيحة، هو الذي يجعله متوجساً إلى مثل ذلك الحد. ولا اعتقد أن السيدة جويس كانت واعية حقاً بوضع زوجها الصعب. وفي الحقيقة لقد لمحت إلى ذلك ذات مرة عندما التقيتها في شارع باك. وكانت ذاهبة للقاء قس لسبب لا أدريه، ربما لتقر بذنوبها، وقد روت لي أن القس قال لها: يا سيدة جويس، أليس بإمكانك أن تمنعي زوجك من كتابة كتب جد مرعبة؟

وقد ردت عليه قائلة :

- وماذا بإمكانني أن افعل ؟

ويبدو أن هذا الجواب على شكل سؤال هو الجواب الوحيد الممكن ، ذلك أنه إذا ما كان ثوريا و متمردا جديرا بان يكون كذلك ، فهل يقبل أن يتخلى عن السير في الطريق الذي اختاره تحت تأثير زوجته أو تحت تأثير قس ؟

وإجمالا يمكن القول : إنها كانت فيلسوفة أكثر منه ، ودائما مستعدة أن تتقبل الأفضل والأسوأ في المعنى المتداول للكلمة . وبالنسبة لها فإن فندقا رخيصا لا يختلف في شيء عن مطعم راق . وعندما يكون الأمر متعلقا بالناس ، فإنها تكون أشد صعوبة حتى وإن حاولت إخفاء عواطفها وأحاسيسها الداخلية . لكن في الحياة الخاصة ، فهي تطلق جملة غريبة تكشف درجة العداوة الكامنة فيها . لم تكن تستطيع تحمل الخداع وقلة النزاهة في أي شكل من الأشكال . ومثلما أن أفضل وسيلة للدفاع عند جويس هي الصمت ، فإنها أحيانا تثور في السر ضد الجانب الاصطناعي في الحياة الباريسية . وذات مرة ، خلال سهرة ، وعندما بدا المدعون يرقصون أخذت هي أيضا ترقص مترددة ، وكأنها مضطرة أن تفعل ذلك . وقد قالت لي :

- لو كنا في GALWAY لكننا خرجنا في الحين إلى الشارع لرقص فرحاً في الغبار . . .

ولم تفارقها عفويتها الطبيعية أبدا ، إلا عقب وفاة جويس عندما ، وكما بدا لي ذلك كبثتها عمدا .

وكانت أيضا شقيقة جويس رافضة لزواجهما ، وكانت تعتقد أن أخاها وضع نفسه في موقع خاطئ لن يتمكن أبدا من الخروج منه . وقد حدثني عما حدث في ترستي عندما كانوا يهثون غرفة في الشقة التي اكتروها . وراضين عن ذلك ، كانوا بصدد الاستراحة عندما أخذت السيدة جويس وعاء ، وبروح المنتصرة ، وضعت فوق أعلى مكان في الغرفة . وبالنسبة لإيفا ، فإن مثل هذه الحركة كانت تؤكد الأصل الوضع لزوجة أخيها . في حين اعتقد أن ما فعلته جدير بان يكون طرفة من طرائف «أوليسيس» . ومن جانبي . لاحظت دائما أن السيدة جويس تظهر ظرفا طبعيا . والحقيقة أنك لا تسمع أبدا في عائلة جويس قصصا ماجنة . حتى السفاهات كانت محرمة . وإذا ما تجرأ أحد وتفوه بها فإنه لن يظل صديقا للعائلة حتى ولو كان من أشد المقربين إليها .

كما أن بالإمكان أن نقبل من قبل عائلة جويس ببرود إذا ما نحن اصطحبنا معنا فتاة التقيناها

في الشارع، أو تعرفنا عليها في مقهى. ، وهذا ما حدث لي أنا شخصيًا. لقد كانت حساسية جويس جد مفرطة حتى انه وهو يكتب «الثيران في الشمس» التي تدور أحداثها في شارع هوليس أصبح يعاف الأكل الذي يقدم له ذلك أن خياله كان مسكونا بأجنة ولدت قبل الأوان، وبقطيلات قطن مندوف وبروائح المطهرات.

VIII

ذات يوم، جدّ مهتيج، ذهبت لمقابلة جويس. وكنت قد عثرت بالصدفة على مجلد من كتاب بلوتارك: «السير المقارنة» والذي كنت قد قرأته من قبل. وكنت دائما أتساءل: لماذا لم أقرأ شيئاً عن هذا الكتاب. والكتاب الذي عثرت عليه يبدأ بحياة فوسيون التي لم أقرأها، ويتواصل بحياة كاتون، أصيل «أوتيك» الأفريقية والتي قرأتها على عجل، ذلك أنني لا أهتم برجال القانون والسياسة بصفة خاصة. ثم بعد أن قلبت بعض الصفحات، قرأت «حياة انطونيو». وهو الذي أثار خيالي. فقد بدا لي انه الشخصية التي تجسد العالم القديم عن جدارة. وقد قلت لجويس: - قصة انطونيو وكليوباترا هي من أنبل قصص الحب حيث العشق ينتصر على الثروة وعلى السلطة. وأخيرا علينا ألا ننسى الاحتقار الشجاع للموت الذي أظهره.

ووافق جويس على ما قلت قائلا:

- نعم... المسيحية هي التي جعلتنا نخاف الموت، ذلك أنه في أيامنا هذه، يعيش الناس منقسمين إلى قسمين. رغبتهم في الحياة مقموعة ومعطلة بسبب الخوف من الموت حتى لم يعد بإمكاننا أن نعرف إلى أي وجهة نوّلي وجوهنا، وحياتنا، الخاصة والعامة على حد سواء، أصبحت ملطخة بالتناق. الوثنيون يواجهون الموت بنفس الشجاعة التي يواجهون بها الحياة. وكانت فلسفتهم «حياة واحدة، وموت واحد». غير أنني لا أرى لماذا اخترت انطونيو كبطل، فهناك رومان كثيرون كانوا أعلى منه شأنًا وقيمة.

- ذلك أن انطونيو يتطابق مع الفكرة التي أحملها عن الإنسان في المعنى الحقيقي للكلمة. وأعتقد انه كان قادرا على أن يتخلّى عن حياة الترف والفسق التي كان يعيشها، وكما وحدهم كان الرومان يفهمونها لكي يتحمل اشد أنواع الحرمان، وهذه كانت حالته مثلا عند خلوته في الناحية الأخرى من جبال الألب، وفي حياته خلق كل أنواع الترف وكل أنواع الحرمان. وفي

بلوتارك وجد المؤلف الجدير به وبحياته . وأنا اعشق ما كتبه هذا الأخير عنه . فهو نص وجيز ، واضح ، ومفعم بالخيال . ومنذ ذلك الحين حاولت أن أقرأ انطونيو وكليوباترا للشكسبير غير أنني ضعت في محيط من الكلمات . هناك في نص بلوتارك توتر درامي نحن لا نعثر عليه حسب رأيي عند شكسبير . الحياة واضحة وزاهدة وقاسية . وهي تستطيع أن تكون كذلك . وأنا افهم لماذا لا يهتم رجال الفعل بالكتب كما عاينت ذلك بنفسي ، يعتبرونها شيئاً ثانوياً يمكن أن يكونوا في غنى عنه . كما افهم أيضاً لماذا هم يحتقرون المثقفين ، والأدباء . . .

- انه رد فعل انفعالي من جانبك أنت . فأنت مفتون بالخلفية العجائبية لحياتهم والتي تستجيب لطبيعتك الرومانسية . وبإمكانني أن أقول إنك تتكلم مثل إنسان غير مثقف وغير مستنير .
- ربما أنت على حق . لكن الكاتب الجيد نفسه يحمل في ذاته أكثر من جاهل وغير مستنير .
- نعم . . . إلى حد ما . هذا صحيح ذلك أن الكاتب ليس عليه أن يكتب لأشياء الفنانين . وأعماله لا بد أن تعتمد بقوة على وقائع حقيقية . ولقد قلت إن رجل الفعل يظهر الاحترار للفنان والكاتب . غير أن هذا رأي سطحي ، ذلك انه بدون الكاتب ، فإن أعمالهم تتلاشى ، وتهمل ، وتنسى ، وتغرق في الغبار الذي أثاروه .

إذن لا بد من فنان مثل بلوتارك لكي يعث الحياة فيهم من جديد . لذلك يمكن أن تقول إن رجال الفعل ورجال الخيال يتكاملون . وأظن أن الرومان كانوا مدركين لهذه الحقيقة أكثر من غيرهم من الشعوب ، ذلك أن الأباطرة والجنرالات ورجال الدولة كانوا أصدقاء لأصحاب القلم . وإذا ما هم غزوا مدينة ، فإنهم يدخلونها دائماً وهم في صحبة فيلسوف أو مثقف معروف في تلك المدينة ، ماسكين بيده حتى يؤكدوا لساكنها حسن نواياهم . أما في أيامنا هذه ، فقد أصبحنا أقل تحضراً منهم . وأنا لم افهم بعد ماذا كنت تقصد بكلامك في البداية .

وأجبت جويس قائلاً :

- ما أريد أن أقوله هو أن الأسلوب الكلاسيكي يبدو لي الشكل الأفضل في الكتابة

ورد جويس قائلاً :

- قد يكون صحيحاً ما قلت : ذلك أن الشكل الكلاسيكي في الكتابة خال أو هو يكاد يكون خالياً من الغرابة . ولكن بما أننا محاطون دائماً بهذه الغرابة ، فانه يبدو لي غير مناسب . باستطاعته أن يصف وقائع معينة ومحددة ، لكن حين يكون الأمر متعلقاً بالتيارات الغامضة والسرية للحياة ،

والتي تتحكم في كل شيء فاته يفقد قدرته على تصوير كل هذا، ذلك أنَّ الحياة مسألة معقدة للغاية . وقد يكون تقديمها خاليا من التعقيد كما يفعل ذلك الكلاسيكيون أمرا مستحسنا ومرغوبا فيه، غير أن هذا الأمر لا يرضي العقلية الحديثة، إذ إن هذه الأخيرة تهتم قبل كل شيء بالخفايا وبالألغاز وبالتعقيدات اللاّمرئية، التي يعيش الإنسان المتوسط تحت سيطرتها والتي تتكون حياته .

ويمكنني أن أقول إن الأدب الكلاسيكي يمثل النهار المضيء للشخصية الإنسانية، في حين يهتم الأدب الحديث بوقت الأفول، أي بذلك الوقت الذي يسبق الغروب، وبالروح المطاوعة والسليبة أكثر من الروح العملية والايجابية . ومع أننا واعون بأن الكلاسيكيين حفروا حتى النهاية في العالم المادي والفيزيقي، فلننا نرغب الآن في استكشاف العالم المخفي، وفي تلك التيارات اللا مرئية التي تندفق في الأعماق، تحت سطح الواقع الذي نحن نعتقد أنه شديد الصلابة . غير أن تربيتنا مؤسّسة على الكلاسيكية وأغلبنّا يمتلكون فكرة جدّ محدّدة عن الصورة التي يجب أن يكون عليها الأدب، وأيضا الحياة . لذا، نحن الكتاب المحدثين، متهمون بالانحراف . غير أن أدبنا ليس أكثر انحرافا من الأدب الكلاسيكي . وعلى أية حال، كل فن هو في النهاية منحرف، ذلك أنه عليه أن يبالغ في تصوير بعض العناصر لكي يحصل على العنصر الذي يبحث عنه، وفي وقت معيّن، يتقبّل الناس هذا الانحراف الحديث المزعوم، ويعتبرونه حقيقة .

إنّ هدفنا هو خلق التحام جديد بين العالم الخارجي وذواتنا المعاصرة لتوسيع لغة الشعور الباطني مثلما فعل ذلك مارسيل بروست . نحن نعتقد أنه في الشاذ يمكننا أن نكون أقرب إلى الواقع . عندما نعيش حياة عادية، فنحن نعيش حياة تقليدية، متبعين نظاما مسطّرا لنا من قبل أناس ينتمون إلى جيل آخر، عادة ما يكون الجيل السابق لجيلنا، نظاما موضوعيا فرض علينا من قبل الكنيسة أو من قبل الدولة، غير أن على الكاتب أن يخوض صراعا دائما ومستمرّا ضد الهدف المحدد: وهذا هو دوره . الخاصيات الأدبية، أي الخيال والغريزة الجنسية، تبذل الحياة التقليدية كل ما في وسعها لحققهما معا . ومن رحم هذا الصراع تنبثق ظاهرة الحياة الحديثة . وفي المشهد الذي رسمت وقائعته في شارع مابوت اقتربت، حسب رأيي، من الواقع أكثر مما ينبغي، وأكثر من أي فصل آخر في الكتاب . وربما أكون قد فعلت ذلك في بعض المقاطع من الفصل الأخير . ما يهتم هو الإحساس الذي يرتفع إلى مستوى الهلوسة . وحسبك أنت، فإن قصة انطونيو رويت من

باور: حوارات مع جويس (٢)

طرف بلوتارك بطريقة مختصرة، وواضحة، وملبية بالخيال. والحقيقة أن ما هو ممتلي بالخيال هو عكس ما هو مختصر وواضح. ورأيي أن النص مختصر أكثر مما هو واضح وملبي بالخيال. فالمليء بالخيال حقا هو عكس ما هو مختصر وما هو واضح. وبالنسبة للمحيط، أو بالنسبة للخلفية، خلفية الكلاسيكيين والرومانسيين فإنها عادة ما تكون خالية من الواقع بالنسبة لأغلبية الناس.

ولا أعتقد أن لها علاقة بالحياة التي يعيشونها ولا بالواقع الذي فيه يتحركون ويعملون. وإذا ما نحن أردنا أن نرسم أفول الشخصية الإنسانية، فإنه يتحتم علينا أن نعتّم المشهد أيضا. إن المثالية فتاهة لطيفة. ولكن في هذا الوقت الذي يدوسنا فيه الواقع، لا أعتقد أن المثالية تهمنا. كما أنها لا تسلينا مطلقا. ونحن نعتبرها مجرد قماشة الخلفية في المسرح. أغلب الحيوات، على صورة موضوعات الرسامين الحداثيين، تتكون من جرار، ومراجل، وقدر، وصحون، وشوارع بانسة، وأكوخ يسكنها أناس وسخون وآلاف من الأحداث اليومية الكريهة والمنفرة، التي تسرّب إلى وعينا مهما كانت الجهود التي تبذلها لكي تمنعها من الدخول إلينا. ذلك هو ما يؤثّر حياتنا، والذي تريد أنت أن ترمي به بعيدا لتعوضه بخلفية رومانسية لا معنى لها ولا قيمة.

وقلت له: أنا أعترف أنني أفضل الاحتفاظ بأوهامي. وردّ عليّ جويس قائلا:

- أنت ترتكب هنا خطأ... ذلك أن واقع الأشياء كما هي أكثر إثارة. إن الكاتب يمتلك اليوم فكرا قادرا على تمييز الاثنين معا، واضعا كل واحد في تعارض مع الآخر. وقد حصل على نتائج جيدة في هذا المضمار. صحيح أننا لا نستطيع أن نتخلّص تماما من الماضي، وأن علينا أن نأخذ العالمين بعين الاعتبار. غير أن العالم المخفي، عالم ما تحت الشعور، هو المهم، والمثير أكثر من الأول، والكاتب الحديث يهتم بكشفه، ويرصد أغواره ليتعرّف على ما يدور فيه....

IX

تحدثنا عن رحلة إلى الكونغو لاندريه جيد، التي روى فيها مغامراته عندما رافق بعثة إشهار لشركة سيتروين في إفريقيا. وكان جويس يكنّ إعجابا كبيرا لجيد. وفي الواقع كان الكاتب الفرنسي الوحيد، بل الكاتب الحديث الوحيد الذي كان يثني عليه، ويتحمس له حماسا شديدا. وأنا نفسي كنت أنتظر بفارغ الصبر كتاب جيد، ذلك أنني كنت اعتقد أن بينه وبين إفريقيا المجهولة

علاقة تفضي إلى شيء رائع . غير أنني أصبت بخيبة كبيرة رغم الاهتمام الذي كان يوليه صاحب «الأخلاق» للقارة السوداء . العنوان الحقيقي هو :

«رحلة إلى الكونغو- دفاتر طريق» . وإذا ما نحن قارنا هذا الكتاب بما كتبه بيار لوتي في رحلاته ، فإننا نجد خاليا من أي ذرة فن . إنه كتاب صحفي ، بل كتاب صحفي بلا أي تأني . عبارة عن ملاحظات كتبت يوما بعد يوم ثم جمعت لتكون كتابا . وأنا اعتبرها طريقة سيئة وكسولة لتأليف كتاب . وباستثناء ما يسلطه جيد من أضواء على الظروف الاجتماعية في أفريقيا ، وهذا ما كان يهم الحكومة الفرنسية ، فإنني لا أرى أي فضيلة أدبية يمكن أن يعثر عليها جويس في هذا الكتاب ، بل وفي جميع كتب جيد الأخرى . وأمتلك كتابا آخر له في طبعته الأصلية ، أعني بذلك السيمفونية الرعوية ، الذي كان جويس قد أهدانيه في عيد الميلاد . وقد قال لي يوما : «اقرأ هذا الكتاب ، وخذ منه موعظة» . غير أنني لم أقرأ الكتاب . بل بالأحرى اقتصر على أن أقرأ على عجل تلك القصة المضجرة ، التي لا طعم لها ولا روح . واعترف أنه على مستوى القصد ، يمكن القول إنه حاذق ، بل شاعري . غير أنه مكتوب بطريقة مشوشة ، وجد ملتبسة إلى حدّ تشعر أننا نسحب وراءنا شيئا ميتا ، وهذا ما ينزع عنا كل حماس . والشيء الذي يزعجنا هو أن هذا الكاتب هو نفسه الذي كتب «رحلة إلى الكونغو» . وإذا احتججت لدى جويس وقلت له إن جيد هو بالنسبة لي كاتب يحظى بشهرة كبيرة ، لكنه بلا قيمة . وأطلق جويس زفرة . ثم بعد وقت قصير قال لي : «اعتقد أن هناك أناسا يقولون نفس الشيء عني» .

ورددت أنا قائلا :

- لا ، أبدا ، أنت حاذق ولاذع . أما جيد فعليه أن يبحث في أرشيف سنوات ١٨٩٠ المعروفة بكلاسيكيتها المتدهورة وسايكولوجية صالوناتها لكي يكتب صفحة واحدة .

وقال جويس محتجًا :

- جيد يمتلك أسلوبا جميلا . ما رأيك في «الباب الضيق»؟

- إنه كتابه الأفضل . بل كتابه الوحيد .

- عمل رائع . رائع مثل نبل من نبال كنيسة نوتردام

- اعترف أن له قيمة . بعض القيمة . لكن هذا لا يعني أن جيد له قيمة أنا تولد فرانس .

أطلق جويس زفرة . زفرة التعب التي يطلقها حين أعارض آراءه . وبما أن آراءنا تتعارض

كثيرا، الشيء الذي لا يسمح لنا بمواصلة نقاشاتنا، فإن جويس التفت إليّ وسألني:

- إذن، ماذا تحب في الأدب الفرنسي الحديث؟

وكان من الصعب عليّ أن أجيب على هذا السؤال، ذلك أنني لم أكن أقرأ إلا القليل من الكتب الحديثة. اسم واحد ورد على خاطري، اسم كاتب وددت لو كنت جمعت أعماله آملا أن تحظى ذات يوم بالقيمة التي تستحقها.

- ماكس جاكوب، قلت.

- من؟ سألني جويس.

- ماكس جاكوب. لقد قرأت له أخيرا كتابا يصور بشكل جيد الحياة الفرنسية.

ولكن من خلال تعابير وجهه، تبين لي أن جويس لا يعير اهتماما كبيرا لماكس جاكوب.

- وكيف أعجبت به؟ سألني.

- لقد حدثني عنه أحدهم. ووجدت في كتابه أشياء ذاتية جدّ مبتكرة وبورتريهات أدبية مهمة و متميزة وحية.

- ليس له أهمية كبيرة... ولكن ما رأيك بمارسيل بروست؟ إنه بالتأكيد كاتب مهم. بل هو أهم كاتب فرنسي في زمننا هذا.

ولم أكن قد قرأت لمارسيل بروست غير الجزئين الأولين من «البحث عن الزمن المفقود» في ترجمة إلى اللغة الإنجليزية كان قد أنجزها سكوت مونكريف. وقد حاولت أن أقرأ الجزء الثالث منه باللغة الفرنسية غير أنني وجدته صعبا للغاية. ووجدتني ضائعا في بحر أمواجه الطويلة المعقدة. لذا قلت لجويس:

- يبدو لي أنه كتاب «أعني بذلك» «البحث عن الزمن المفقود» مكتوب بلغة فيها تعقيد مقصود من قبل صاحبها، وبجمله الطويلة أرهقني كثيرا...

- كان عليك أن تتحلّى بالصبر ذلك أن مارسيل بروست هو حقا أفضل كاتب فرنسي حديث، ولا احد، بالتأكيد لا أحد، ذهب إلى أقصى حد في مجال السايكولوجيا الحديثة. وأعتقد أنا أيضا أنه من المبهذ لو أنه واصل الكتابة بطريقته الأولى، ذلك أنني كنت قد قرأت عن بعض من تفاصيل حياته في فترة الطفولة والشباب في كتاب عنوانه: «المتع والأيام». وكان ذلك عبارة عن دراسات حول المجتمع الباريسي في سنوات ١٨٩٠. وهناك نصّ عنوانه «كآبة مصيف

السيدة بريفس» أثارني كثيرا. وفي اعتقادي أنه كان بإمكانه أن يكتب أفضل الروايات في جيلنا. لكن عوض أن يفعل ذلك، انطلق يكتب «في البحث عن الزمن المفقود» الذي يبدو لي أنه معدّ أكثر من اللزوم.

وقلت لجويس:

- صحيح ما تقول... ذلك أني أحبه، ومع ذلك أنا لا أحبه. أتذكره ومع ذلك لا أتذكره، ذلك أنه يرى كل شيء من خلال حجاب، وشخصياته تسبح وتمرح في محيط من الكلمات. ليس عنده حيوية. بل ولا حتى مجرد ضجيج. وفكره هو الأكثر زخرفة في الأدب. ثم إن تعاطفه يزعجني...

- إنه كاتب من صنف خاص... مع ذلك، وبالرغم من أنه يحرص على تصوير حياة ارسقراطيين متفسخين، فإني أضعه في نفس المكانة التي أضع فيها كلّا من بلزاك وذاكري. - آسف، ولكن كل هؤلاء الناس العاطلين عن العمل، الذين يأكلون جيّدا، يزعجونني. كل هؤلاء الناس المنسلخين عن الحياة والذين يعتقدون أن الحب لا بدّ أن يكون شبيها بالمرض. ورغم أنك تقول إن هدف الذي كتب عن هؤلاء الناس، أعني بذلك مارسيل بروس، كان بلوغ أقصى ما يمكن مجال سبر أغوار السايكولوجيا الحديثة، فإني أرى أنه لم يلزم نفسه بتلك الضغوطات، التي يخضع كل فنان نفسه لها، وبما أنه كان إنسانا رقيقا فإنه كان يسلم نفسه للزمن لكي يرحل به كما يشتهي ويريد، فلا يرغب في التوقف أبدا. ما الذي استفاد من هذا التجريب في مجال الأسلوب؟

- لم يكن ذلك تجريبيّا. إنّ التجديدات والابتكارات التي أحدثها مارسيل بروس، كانت ضرورية بالنسبة له للتعبير عن الحياة الحديثة كما كان يراها. وبما أن الحياة تتغير، فإنّ الأسلوب الذي يعتبر عنها لا بدّ أن يتغيّر أيضا. لنأخذ المسرح مثلا... لا أحد يفكر في كتابة مسرحيّة حديثة بأسلوب الإغريق، أو بأخلاقيات القرون الوسطى. إنّ الأسلوب الحيّ لا بدّ أن يكون مثل نهر يأخذ لون ونسيج المناطق المختلفة التي يجتازها. أمّا الأسلوب الكلاسيكي المزعوم فله وقع ونغميّة ثابتان إلى درجة أنه يكاد يكون أسلوبا ميكانيكيّا. في حين أنّ أسلوب بروس يعتبر عن انحراف يكاد يكون غير محسوس، لكنّه عنيد للزمن الذي هو برأيي المحرك الأساسي لعمله الأدبي...

- أعتقد أنه كان رجلاً خارقاً . وهو طريف مثل أسلوبه تماماً ، إذ إنه في أي وقت من العام كان يرتدي دائماً معطفاً كبيراً ، ويضع على عينيه نظارات سوداء ، ويتدثر حتى الذقن . . .

ووافقني جويس قائلاً :

- نعم ، لقد التقيته ذات مساء في عشاء أدبي . ويعد التقديرات اكثى بأن قال لي «هل تحب الكمأة؟» نعم ، قلت له . أحب الكمأة كثيراً . وكان ذلك هو الحوار الوحيد بين الكاتبين الأكثر شهرة في عصرهما .

- وما هو رأيك بـ BARRES وبـ «أنا تول فرانس ؟» سألته . غير أن جويس كنسهما بحركة من يده دون أي تعليق . وفي الحقيقة قيل لي أن الكاتب الذي يمكن مقارنته ببروست هو سان سيمون لكن جويس ردّ قائلاً :

- أنا لا أرى أية علاقة بين الاثنين . الشيء الوحيد الذي يشتركان فيه أنهما كانا شديدي الإعجاب بـ «الرابط الدموي» . لكن في حالة سان سيمون كان الأمر سياسياً بالأساس ، إذ إنه كان يعتقد أن التّلاّء أو الطّبة الارستقراطية العليا هم الذين ينبغي عليهم أن يحكموا فرنسا في زمنه . وكان يتأمر دائماً من أجل بلوغ هذا الهدف . لكنّه كان مختلفاً عن مارسيل بروست ، إذ إنه كان إنساناً واقعياً ، وقصته عن المؤامرات السياسيّة وغيرها والتي كانت تحاك في بلاط لويس الرابع عشر مكتوبة بأسلوب جاف ، قاس ، وقاطع بلاخيال ولا سيكولوجيا . لكنّ التّصورات السايكولوجية لم تكن أبداً خاصيّة عصره ، إذ أنّه في ذلك العصر كان الناس ينظرون إلى الواقع بنوع من الصفاء الذهني . مع ذلك كان باستطاعته أن يصور الأحداث بشكل رائع .

وهذا ما فعله عندما تحدّث عن موت لويس الرابع عشر . أتذكر أنني شعرت أنني جدّ تعيس وأنا أقرأ مذكراته . جوّ البلاط بكل تلك الشخصيات المتفجرة ، والمتفسّخة ، والفاسدة ، التي كانت تفرض نفسها عليّ ، وكل أولئك النساء والرجال المتعجرفين والحادعين مثل دوق أورليون ، حامي سان سيمون ، ودوقته الرهيبة ، و«السيد» ، ذلك الأكل الكبير المتنفّخ شحماً ، أخو لويس الرابع عشر . أتذكر وصفاً له عندما قدم ليتناول العشاء عند الملك . فلقد كان جدّ قريب من السكته الدماغية إلى درجة أن الملك هدّد بنقله إلى القاعة الأخرى لكي يتزف دماً بالقوة . لكن في المساء ذاته ، وهو عائد إلى البيت ، أصيب فعلاً بالسكته الدماغية . ويصفه سان سيمون وهو يحتضر على الأرض ، وليس معه من الحضور غير خادم ، لم يقدم له النجدة . كل هذا كان جنائزياً للغاية . . .

وقلت لجويس :

- لم يكن سان سيمون فنانا . . . تصور ذلك البلاط الذي يعجّ بنساء جميلات ، بشعرهن المستعار الموشوش بالذّرور ، وبجواهرهن ، وحفلاتهن ومؤامراتهن الظرفية . ولكن سان سيمون بدا وكأنه لا يمتلك أي حسّ أمام كل هذا وأنه اعتبره أمرا عاديا ، إضافة إلى الكراهية السياسية التي لا تهدأ نارها ، التي كان يكتنّها للأطفال غير الشرعيين للملك ، والتي جعلته وكأنه أعمى أمام أي شيء آخر . وفي مذكراته ، لم يقل كلمة لطيفة واحدة حول أي إنسان ، إلا بالنسبة للأمير دوبرون ، الذي مات شابا خلال حادثة صيد ، عندما كبا جواده فجرحه قريوس السّرج في بطنه . وذلك كان التعبير الوحيد الذي أظهر فيه أنه يمتلك إحساساً إنسانيا حقيقيا . . .

- نعم . . . كان هناك شخص يدعى الدكتور فاغون ، وأتذكر أنه كان طبيب البلاط ، وكان يفكر طويلا قبل أن يقرر إذا ما كان عليه أن يفصد المريض في رجله ، أو في كوعه . وكانت تلك الطريقة تقتل أعضاء الأسرة المالكة الواحد بعد الآخر ، رغم أنه كان يطيل حياة البعض منهم في بعض الحالات ، إذ إنهم جميعا كانوا يأكلون أكثر من اللازم . غير أنني لا أرى حقا أية علاقة بين بروس ، وسان سيمون ، حتى بشأن «الرابط الدموي» ذلك أن هذا الأمر عند بروس يتخذ تعبيرا صوفيا . هل تتذكر وصفه للقاءه الأول بالدوقة- إيرلندي لن يعطي أهمية كبيرة للقاءه بالبابا ، وهي امرأة عجوز مجعّنة حسب ما أتذكر ، غير أنها كانت تقدّس كل مكان كانت تطأه بقدميها . . .

واعترضت أنا قائلا :

- إنه نوع من الشعائر التي لا أستطيع أن أفهمها . وكما قال سيكون : «الذهب القديم يصنع عائلة قديمة» . كل هذا يبدو لي موقعا على مستوى مادي أيضا . لكن إذا ما كانت عبقرية ما وراءه ، فإننا نحسّ أنه هبة من الله .

- لست متفقا معك بشأن هذا الموضوع . لا بد أن تكون هناك خاصية في «الرابط الدموي» لكي يحتفظ بأهميته من جيل إلى آخر . ولا بد أن يحتفظ بقوة ما وبحكمة ما كذلك . وقد اعتدنا أن نكتشف أن نييلا كان نصيرا لفنان أو لموسيقي ، في حين أن بقية الناس لا يعيرونه أي اهتمام . وفي الواقع يتصوّر بعض الناس أن تدهور رعاية الأدب والفن من قبل المترفين والأغنياء هو السبب الأساسي في تدهور الفن .

- ولكنه فنّ يمجّد أنصار الفنانين . . . وهذا ما فعله كل من Boucher و Whatteau و Fragonard و VALESQUEZ في الصور التي وضعوها للملوك .

- ليس هذا صحيحاً تماماً . فلقد كان لويس الرابع عشر يساعد راسين ، الذي كان فنه ارسطوطالياً ، لكنه كان يساعد «موليير» أيضاً . وكان البلاط الملكي في اسبانيا يقدم مساعدات ثمينة لغويا ، إلى أن فقد الخطوة التي كان يتمتع بها لديه عندما ساعد الغزاة الفرنسيين في اختيار اللوحات من متحف برادو ، لكي يحملوها معهم إلى فرنسا . عليك أن تقبل بأن أنصار الفن من التبلّاء والمترفين لعبوا دوراً مهماً في ازدهار الفنون بمختلف أنواعها .

وفي الواقع ، اعتقد أن هناك أعمالاً كثيرة لم تكن لترى النور لولا المساعدات المادية التي قدمت لأصحابها من قبل أنصار الفن . لنأخذ مثلاً مودلياني ، الذي توفي يوم ٢٠ يناير ١٩٢٠ . لقد عاش دائماً في البؤس والشقاء ، وهو الشيء الذي قتله في نهاية الأمر . أتذكر أنني كنت في مقهى ، في المساء الذي انتشر فيه الخبر ، الذي يقول بأنه مات في المستشفى ، وفي الحين سمعنا أن زوجته المسكينه ألفت بنفسها من سقف بيت والديها . وعندما سألت بغباء لماذا هي فعلت ذلك ، هزّ الناس أكتافهم وقالوا لي : «هي معدمة وفقيرة» .

وقد قدمني صديقي صولا إلى مودلياني . كان جالسا في مقهى Dome يشرب «رومًا» لما سأته لماذا هجر الفنانون حي منمارتر ، ليستقروا في مونبارناس ، وهو حي بورجوازي بشكل فظيع ، فكان جوابه بأنه أصبح من الصعب كراء مرسم في «مونمارتر» ذلك أن الناس الذين لا علاقة لهم بالفن اكتشفوا أن فيه بيوتاً رخيصة وعملية . لذا أخذوا يتهافنون على كرائها . ثم ربما يحتاج الفن الجديد إلى حي جديد ، إذن فن «مونمارتر» بات لعبة قديمة . ثم هناك الأكاديميتان القريتان جداً من هنا . . . ويامكان الفنان أن يحصل على «موديلا» ببضع فرنكات . وفي النهاية لقد حدث التغيير . وعلى أية حال ، أصبح من السهل بيع لوحة حديثة في «مونبارناس» أكثر مما هو الحال في «مونمارتر» . ولقد وجدت مودلياني جميلاً ، بصلد قوي غير أن البؤس كان قد شوه وجهه ، والكحول والمخدرات أكملت على ما تبقى فيه من جمال وصحة . وبرغم بؤسه الواضح للعيان ، فإنه ظل يحتفظ بنبيل . وأنا أتحدث إليه ، تذكرت بعض رسومه وخطوطه الرائعة في اللوحات التي كانت معروضة في واجهات قاعات البائعين . خليط من الفن الإيطالي البدائي ومن النحت الزنجي

... كذلك كانت الفتيات اللاتي يرسمهن بأعناق رقيقة، وبعيون منقطعة، وبأفواه مرسومة بشكل جميل. ومن اللوحات التي أتذكرها بورتريه السيدة هاستنغر، الذي أنجزه عام ١٩١٥ في بداية قصة حب كانت ستكون أسطورة في الحي. واللوحة التي أنجزت بالقلم الفحمي، ويقلم الرصاص لا تمثل إلا رأساً: الشعر مقسوم عند النصف بفرق. نظرة فارغة للعينين اللوزيتين. الفم عليه تباين أطراف الشعر السوداء المستردة إلى الخلف. . . شيء يوحي بأن المعنية بالأمر عاشقة متيمة حتى أنه بإمكاننا أن نعرف أحاسيس مودلياني تجاه تلك المرأة، التي رسمها، والتي التقيتها بالصدفة عقب موته بقليل. كان ذلك ذات ظهيرة في مقهى Rotonde امرأة سمراء، متوسطة القامة، Bien Roulée كما يقول الفرنسيون. وكانت تتكلم بصوت هادئ تنضح منه خيبة الأمل. وبعد أن قلت لها إنني جدمهم بمودلياني، أسعدت بدعوتها لي لتناول الشاي يوم السبت اللاحق في شقتها بالقرب من ساحة: DENTERT ROCHEREAU، وقد عدتني بالاطلاع على اليوميات التي كانت تكتبها في ذلك الوقت. وعندما كانت تقدم لي الشاي، اشتكت لي من إخفاقات طموحاتها الأدبية. وعند وصولنا إلى باريس، كانت تكتب أسبوعياً لمجلة إنجليزية معروفة جداً فصولاً من قصة تروي فيها حياة امرأة شابة أسطورية كانت تفقد ثيابها. وفي خلال السهرة، تعيش بعض المغامرات لكي تعثر عليها. وبالطبع، سألتها عن رأيها في أعمال مودلياني، فكان جوابها أنها لا تهتم بها كثيراً، الشيء الذي أثار استغرابي. وقد قالت لي:

- باريس لها كثير من التزاوت في هذا الصيف غير أنها سريعة التلاشي. ومودلياني سوف ينسى مثل بقية الفنانين الذين عاشوا نفس مصيره. لقد كان معروفاً في الحي بسبب الحياة التي كان يعيشها غير أن أعماله الفنية كانت مغالية في العاطفية. وهذا شيء لم يعد محتملاً اليوم. . . وجوه نسائه المريضات. . . كلامها هذا أشعرنى بالخيبة. وفي الواقع كانت تبدو وكأنها تنظر إلى علاقاتها مع مودلياني، وكأنها فصل لا أهمية له بالنسبة لها، هي التي كانت في قلب الحياة الفنية الباريسية. وكانت قد التقت بشخصيات فنية مهمة مثل بيكاسو، وأوتريللو، ومن خلال كلامها، أحسست أنها تريد أن توحى لي بأن ما عاشته كان مجرد مغامرة بددت فيها عاطفتها وحيويتها، لتتطف في النهاية الخيبة المرة. ثم تحول حديثنا إلى الأدب. وربما لأن مودلياني، كان يتحدث دائماً عن دانتى، فإنها قالت لي بمرارة: كيف كتب «دانتى» الذي كان يعرف الحياة ذلك الشيء عن «بياتريس» وعن الفردوس.

وطبعا كانت تنظر إلى كل هذا، وكأنه شيء سخيف. وبعد موت مودلياني بقليل ذهبت إلى مرسمه. كان عبارة عن غرفة صغيرة، وضيقة تقع في أعلى عمارة قريبة من العمارة التي أسكنها في شارع غراند شومير. كانت الأرضية عارية، والجدران كذلك، وثمة نافذة وحيدة تفتح على شرفة صغيرة، وكان الفنان الذي يعيش فيها جزائريا باتسا جذاً هو أيضاً، حتى أنه لم يكن يملك أثاثاً، فقط حشية موضوعة على الأرض. وكان عليه أن يحيطها بالماء لكي لا يداهمه البق. على الحائط كان القناع الجنائزي لمودلياني معلقاً. وبوجتته المحفورتين وشفتيه الباهتتين، بدا وكأنه فقد كل صفات الشاب الوسيم والقوي الذي كان. سألت الجزائري:

- من يملك هذا القناع؟ فهز كتفيه وقال:

- لا أحد يملكه. . . لقد وجدته هنا مع أشياء أخرى عندما جئت إلى هذه الغرفة. وعندما كنت أنظر إلى القناع، فكرت في أن جويس كان محظوظاً لأن البعض من أنصار الفن قدّموا له مساعدات، أراحته من الكثير من المتاعب. ولو لم يفعلوا ذلك للقي نفس المصير الذي لقيه مودلياني. . .

بعد أن فكرت في نقاشنا حول بروس، بدا لي أن الكاتب الذي يشبهه أكثر من غيره هو ليدي موراسكي، الروائية اليابانية، التي كان جويس يجهل أعمالها. وكنت قد عثرت قبل ذلك بقليل على «حكاية جنجي» في ترجمة كان قد أنجزها آرثر ويلي، وكان الكتاب الأكثر أنوثة من جميع الكتب التي قرأت. وهو عبارة عن أهجوه مكتوبة بلغة رتيبة لا تصل أبداً إلى التصعيد، لكنها تقطر عطراً فائق الوصف، تماماً مثلما هو الحال بالنسبة للمراسيل بروس. فالليدي موراسكي كانت تعتبر، الطبقة والمكانة الاجتماعية هما الأهم. وكل شيء، وكل شخص غريب عنهما لا يمكن أن يكون إلا بربريا وخالياً من أية قيمة. وهي تعتقد أيضاً أن الريف مكان لم تدخله الحضارة. فإذا ما نحن ذهبنا إليه، فنحن لا نفعل شيئاً آخر غير إضاعة وقتنا، وإفساد حياتنا، وتشويه شبابنا. وهي لا تهتم مطلقاً بالأحداث المهمة. لذا حين يأتي محافظو الأقالييم إلى البلاط الملكي، فإنها تكتفي بالقول إنهم جهلة ومتعجرفون. ويرغم أن الأمير «جنجي» هو الضابط الأول في الدولة، فإنها بالكاد تهتم بوضعيته. ما يهمها هو جماله، ورجلته، ومكانته في البلاط الملكي، ذلك أنه كان الابن غير الشرعي للإمبراطور. وكتاب «ليدي موراسكي» هو قضية أسلوب، وتصويرها للبلاط الياباني قبل ألف عام لا يختلف أبداً في الثبرة عن تلك الفئة

الاجتماعية الباريسية التي يتحدث عنها بروست.

ولكن جويس لم يتحمس كثيرا لقراءة هذا الكتاب ربما لأن حديثي عنه لم يرق له. وعندما أبدت استعدادي لكي أعيره إياه، اكتفى بالقول: «إذا أردت ذلك». إن مفهوم «ليدي موراسكي» للحياة يختلف جذرياً عن مفهومه هو. وأنا على يقين أنه سيشعر بالضجر لو قرأ كتابها. لذا اخترت ألا ألتح عليه، وعدت إلى «بيار لوتي» آملاً أن أقتعه بموهبة هذا الأخير غير أنه لم يفهم إعجابي به. وردّ علي قائلاً:

- إذا أنت أردت أن تعجب بكاتب فرنسي رومانسي، فلم لا تعجب بـ«ستاندال» وبروايته: «الأحمر والأسود» و«شارتروز بارم». أجبت:

- ربما كان ما تقوله صحيحاً. ولكن أن يكون الكاتب رومانسياً، لا يعني ذلك أنه لا بد أن يكون قاسياً، بلا رحمة، ولا شفقة، تجاه الآخرين، مثلما هو حال شخصيات ستاندال. أما بيار لوتي فرومانسي، انطباعي رومانسي، إن شئت، لكن دون أن يكون فظاً وقاسياً. هذا محتمل. ولكن ستاندال كان ثمرة الحقبة النابليونية (نسبة إلى نابليون بونابرت) في زمن كان فيه الفرنسيون يعتقدون أنه بإمكانهم غزو العالم. وكان هو يعبر في مختلف رواياته عن مثل هذا الوضع. وأعتقد شخصياً أن «شارتروز بارم» كتاب جيّد بحسب المقاييس الرومانسية. وقلت:

- بمعنى معين هو كذلك. غير أنه ليس مقنعاً، ولا يستجيب للذوقي الأدبي. وردّ جويس قائلاً:

- ولكنك لا تستطيع أن تنفي قيمته. قليل هم الكتاب الذين عبّروا عن الحب بمثل تلك القوة. خذ مثلاً: «الأحمر والأسود» وتحديد المقطع من الرواية حين يتخفّى جوليان في غرفة مدام دورينال، أو المقطع الآخر، حين يرتقي السلم، في المساء/ ليدخل غرفة ماتيلدو لا مول. إن الطريقة التي رسم بها «ستاندال» نشوئيهما العشقية رائعة». وواصل جويس مديحه لستاندال، وهو أمر أدهشني كثيراً قائلاً:

- هناك مشاهد أخرى رائعة في روايته «الأحمر والأسود»، وهي أعلى قيمة على المستوى الفني والعاطفي من تلك التي نلحدها عند ثاكري في كتابه: «معرض الأباطيل». إنّ مشاهد هذا الأخير تبدو بلا روح، بالرغم من أنه كان معاصراً لـ«ستاندال».

- ثاكري وصف الحياة الاجتماعية في عصره بطريقة بسيطة، وواضحة، ولكن دون حماسة، أو اندفاع.

ومعترفاً إلى حدّ ما بصحة ما قلت، ردّ جويس قائلاً :

- نعم . . . ولكن ثاكري يمتلك فنّاً مهما لا يمتلكه «ستاندال»، أعني بذلك فن الدعابة . . .
وصرخت قائلاً :

- الدعابة هي التي منعت الرواية الانجليزية من بلوغ العظمة الحقيقية.

- هل تعتقد أن ما تقوله صحيح. لكن في هذه الحالة ماذا نفعل بيرنارد شو؟

- هو ليس روائياً . . .

- روائياً كان أم غير ذلك . . . ليس هذا مهتاً. المهم هو أنني أرى أن هناك جانباً لا إنسانياً عند كاتب لا يمتلك فن الدعابة مثلما هو الحال بالنسبة لـ «ستاندال» . . . وبالنسبة لكتاب فرنسيين آخرين فإنّ انفعاليّتهم تمنعهم من اكتساب هذا الفن، ذلك أنهم يتعاملون مع الحياة بكثير من الجدّة. لا يقبل فرنسي واحد بأن يكون أدنى رتبة من الحياة. إذ إن غروره وزهوه بنفسه يمنعه من ذلك. أما الانجليزي فمتوازن أكثر، ودعابته تجعله يقبل بضعفه أمام مصيره.

- هذا صحيح، قلت . . . مع ذلك أنا أفضل ستاندال على ثاكري، رغم غموضه، ذلك أن جمال الأشياء يهمني أكثر من أي شيء آخر. إنّ ما يهمني في كل أثر أدبي أو فني هو النوعية وليس الذكاء أو القدرة على الوصف، وأيضاً الجمال كما هو الحال عند بيارلوتي وبروسير ميربي. وإذا ما تحدثنا عنك، فإني لا أتردد في القول بأنني أفضل صورة الفنان شاباً على «أوليسيس» نظراً لجمالها، ولجمالها المتدفقة، ولصورها العجيبة. واقدر أن أقول إنك كنت من أروع من وصف فترة المراهقة. وردّ عليّ جويس قائلاً :

- إن «أوليسيس» هي النزول إلى الجحيم، ذلك أنه ليس بإمكاننا أن نظل مراقبين إلى الأبد. «أوليسيس» رجل يمتلك تجربة مهمة في الحياة. ومن هذا الزواج، الزواج المرغم بين الروح والمادة، تولد الدعابة، ذلك أن «أوليسيس» عمل يستخدم فنّ الدعابة أساساً. وعندما تنجلي السحب التي خلقها النقاد حوله، سوف يكشف الناس قيمته الحقيقية.

- إذن، حسب رأيك، النقاد والمثقفون هم الذين خلطوا الأوراق، ولم يفهموا مقاصدك بوضوح، لذا هم ابتكروا مفاهيم لا توجد في روايتك . . .

- وهزّ جويس كتفيه باستخفاف وقال :

- نعم ولا . قد يكونون على حق ، فالكتاب لا يعرف أحيانا ما وضع في عمله . وقد يكون القراء والنقاد على حق عندما يكتشفون في الكتاب ما لم أقصده . من هو الكاتب الذي يعرف جيّدا ماذا صنع ؟ هل يعرف شكسبير ماذا صنع عندما كتب «هاملت» ؟ وهل كان ليونارد دافينشي يعرف ماذا خلق عندما رسم العشاء الأخير ؟ أعتقد أن العبقرية الحقيقية للكاتب أو الفنان تكمن في مسوداته ، وفي أفعاله الطارئة العرضية يكمن جوهر موهبته . أمّا بالنسبة للجمال الذي تسهب في الحديث عنه ، وتبدو جدّ متعلّق به ، فأنا أقول لك بأنه بحسب المعايير الحديثة ، فإن البشع ، وحده ، هو الجميل .

XI

ذات ظهيرة ، طلب متّي جويس أن أرافقه إلى الشقة التي سكنها عند وصوله إلى باريس ، والتي كان قد منحها إياه لاربو ، ذلك أنه كان يريد أن يأخذ كتباً تركها هناك . ولأنه كان قد حدثني عنها ، فإني كنت أرغب في أن أرى الغرفة التي عاش فيها ، والتي قال إنها مكان مثالي للكتابة . وكانت بالفعل كذلك . لها شكل «كابينّة» في باخرة ، وذات سقف واطئ . ولأنها لم تكن واسعة جدّا ، فإني قدّرت أنه يسهل تدفئتها في الشتاء . أمّا في الصيف فإنها تكون باردة . غير أن جويس قال بأنه لا يحب أن يكتب فيها . وأضاف قائلا :

- لا أريد أن أكتب في مكان مغلق تماما . وعندما أكون مستغرقا في العمل ، أحب أن أسمع الضوضاء من حولي . . . ضوضاء الحياة . هنا في هذه الغرفة ، أحسّ كما لو أنني أكتب في قبر . ولو تعوّدت على الكتابة فيها لأصبح الصمت ضروريا بالنسبة لي مثلما كان الحال مع بروت . . .

- أخذ جويس كتبه وبعض الوثائق ثم وضعها في محفظة . عند خروجنا أعطى المفتاح للبواب . مررنا من جديد أمام البائثيون ، ثم سرنا في جادة سان ميشيل باتجاه نهر السين . وبالنسبة لي كانت جادة سان ميشيل ، من أجمل الأماكن في باريس . فيها يشعر الإنسان بالروح الخاصة للمقرون الوسطى . ونحن نسير ، أخذنا نتحدث عن ريمون لولي ، ودنز سكوت ، وألبرت لوغران ، وعن العالم الغريب الذين هم ابتكروه . وقد قال جويس :

- إن عالم هؤلاء يمثل، بحق، روح أوروبا الغربية . . . ولو أن ذلك استمر لأصبحنا، ننعم اليوم بحضارة رائعة إذ إن « النهضة » كانت عودة ثقافية إلى الطفولة. قارن بين مبنى قوطي، وآخر إغريقي، أو روماني: بين نوتردام، مثلاً، ومادلين. أتذكر أنني وجدت نفسي ذات يوم في حدائق نوتردام، وأني رفعت نظري إلى فوق لأرى سقوفها وصعوبتها المدهشة على المستوى المعماري. أما البنايات الكلاسيكية فسهلة وخالية من الغرابة. وأعتقد أن من بين الأشياء المهمة في الفكر المعاصر العودة إلى العصور الوسيطة.

- وصحّت مندهشا :

- العودة إلى العصور الوسيطة.

وأجابني جويس قائلا :

- نعم، العودة إلى العصور الوسيطة، ذلك أن أوروبا الكلاسيكية التي عرفناها ونحن شباب أخذت تختفي بسرعة. والدورة عادت إلى نقطة الانطلاق. وهكذا سوف يولد وعي جديد، يولد بدوره، قيما جديدة تعود مجدداً إلى القرون الوسطى. لقد حدثوني عن كنيسة قديمة بالقرب من LES HALLES بناية داكنة اللون، تزينها غصنات، وزافراتها تمتد على شكل قوائم عنكبوت. وعندما غرّ أمامها نشاهد بيوت عنكبوت ضخمة تتدلى من صدوع جدرانها. إن هذه الكنيسة هي الأقرب إلى أعمالي من أي شيء آخر حدثوني عنه. وأعتقد أنني لو عشت في القرن الرابع عشر، أو الخامس عشر، لكان الناس يقبلوني أكثر مما هو حالي اليوم، ذلك أن أهل ذلك الزمان كانوا يرون أن الشرّ تكملة ضرورية لحياتنا، وإن له قيمته الروحية الخاصة. وأنا أعين نفس هذا الشيء عند شعراء اليوم الأقل سناً . . .

ورددت عليه قائلا :

- ليس هناك جديد في الشيطانية، ذلك أنها كانت دائماً، وأبداً، موجودة. فنحن نمجدها عند غويا، وفي الأدب الأسباني، وحتى في الموسيقى الغجرية. أما في فرنسا فقد ظهرت من جديد في القرن الماضي عند كل من بودليير، ورامبو . . .

وعندئذ توقف جويس عن السير، وقرأ عليّ بصوت عال أبياتا من إحدى قصائد بودليير :

بعيداً عن الشعوب الصاخبة، تائهة ومدانة،

عبر الصحاري اركضي مثل الذئب،

واصنعي مصيرك أيتها الأرواح المشوشة .

بعدها قال :

- هذا هو النظام الجديد للعصر . إن الصراع الدائم بين الجنسين المتنافسين والمتعادين هو الذي يخلق الدراما الكونية . لقد كان الوعي الحاد بهذا الصراع ، هو الذي منح ألوانا لعالم القرون الوسطى ، وهذا ما تدل عليه زجاجيات كاتدرائية CHARTRES .

وبعد أن توقف قليلا ، أضاف جويس :

- في اعتقادي ، أن من أهم الأشياء في أيرلندا ، هو أننا ما زلنا شعبا قروسطيا ، وأن دبلن ظلت مدينة قروسطية . وعندما كنت أتردد على المقاهي حول CHRIST CHURCH كنت أتذكر حانات القرون الوسطى ، حيث كان يتعاشي المقدس والفاحش . ولعل ذلك يعود إلى أننا شعب لم يرضخ للقانون الروماني ، مثلما فعلت شعوب أخرى . وعندما تقدم إلى فلاح أيرلندي عملا من القرون الوسطى ، فإنه ينظر ، وقمه مفتوح من الدهشة ، إذ إنه يفهم فهما غامضا أن ذلك العمل ينتمي إلى عالمه . الرمزية عندنا لا تزال قروسطية . وهذا ما يميزنا عن الانجليز ، وعن الفرنسيين ، وعن الايطاليين الذين هم صانعو « النهضة » . لنأخذ بيتس ، مثلا ، إنه ينتمي إلى القرون الوسطى من خلال عشقه للسحر ، وإيمانه بالرموز وميله للفحش .

ودرواتي « أوليسيس » هي أيضا كتاب قروسطي ، لكن بطريقة أكثر واقعية . واعتقد أن كل الفكر المعاصر ذاهب في هذا الاتجاه . وحسب ما بإمكانني أن أعلمه ، سيأتي عصر إفراط ومبالغة ، وإيديولوجيات ، وفظائع ، وفواجع ، قد تكون سياسية ، وليست أيديولوجية ، رغم أن الديني يمكن أن يبرز مجددا كما لو أنه جزء من السياسي . وفي هذا الجو الجديد ، سوف نعاين أن الطريقة القديمة في الكتابة سوف تختفي ، وأن « أوليسيس » هي الرواية التي سوف تعجّل باختفائها .

وعارضته قائلا :

- ولكن أمريكا لا تمكك أي شيء من القرون الوسطى . غير أن تأثيرها يتعاظم يوما بعد آخر . وسوف تنتج عددا هائلا من الكتب خلال الخمسين سنة المقبلة . وفي الحقيقة هي أنتجت الآن العديد من الكتب . . .

وبهدوء ردّ عليّ جويس قائلا :

- أمريكا لها تأثير سياسي وليس ثقافيا . ولا اعتقد أنها سوف تنتج كتباً مهمة ذلك انه لإنتاج

أدب، لا بدّ أن يكون للبلد رائحة تماماً مثلما هو الحال بالنسبة للخمر . وأول شيء نلاحظه في بلد عندما نصل إليه رائحته ، التي هي معيار حضارته والتي تتسرب إلى أدبه . ومثلما أن لرابيلييه رائحة فرنسا في القرون الوسطى ، ودون كيخوت رائحة اسبانيا في نفس الفترة التي عاش فيها سرفانتس ، فإن لـ «أوليسيس» رائحة دبلن في الزمن الذي عشته فيها .
ووافقته قائلاً :

- من المؤكد أن لكتابك فوحانا .

ابتسم جويس وقال :

- نعم . . . له رائحة : ANNA LIFFEY ربما هي ليست دائماً رائحة طيبة لكنها خاصة . . .
وسأله :

- وما رأيك بوالث وإيمان؟

- له رائحة . . . هذا صحيح . رائحة غابة عذراء أو كوخ جبلي من خشب . نوع من الكولونيالية البدائية ، لكنه ليس متحضرًا . . .

- وماذا عن ثورو؟

- لا . . . أنا اعتبر ثورو خليطاً من الفرنسي . الأمريكي ، تلميذ لبرنارد سان بيير ، وشاتوبريان ، وقد أدخل ، فقط ، إلى العالم الجديد ، السلبية الأوروبية لنهايات القرن . هذا كل ما فعل . وهو لا يعكس بالتأكيد الروح الأمريكية كما أفهمها . إن الكتاب الأمريكيين الحقيقيين كانوا حتى هذه الساعة كتاباً صغاراً مثل جاك لندن ، وبرت هارت ، وروبرت سيرفس . ولا بدّ من وقت طويل لكي يولد فن حقيقي في أمريكا . وما يحتاجه الأمريكيون هو مزيد من الحروب إذ لا شيء ينضج أمة من الأمم مثل الحرب ، ذلك أنه خلالها يجد الناس أنفسهم ، فجأة ، وبصورة هنيئة ، وقد أعيدوا إلى المبادئ الأساسية .

وفي الحقيقة ، البعض من أجمل الأعمال الفنية في العالم ابتكرت خلال الحروب ، ومن قبل رجال كانوا محاربين وجنوداً . وحسب المؤرخين ، فإن شكسبير حارب في منطقة الفلاندرز ، وأمضى سرفانتس أعواماً في السجن في الجزائر لأن بلاده خاضت حرباً هناك ، وفي الأوقات التي لم يتشغل فيها ببناء تحصينات لمن كانوا يساندونه مادياً ، كان ليوناردو دافينشي يرسم لهم لوحات .

قلتُ:

- في ايرلندا، كان هناك كثير من الحروب، غير أن ذلك لم يتنج أعمالاً فنية كثيرة. بل أقول إن الحروب هي التي قتلت الفن عندنا..

- ربما ما تقوله صحيح.. لكن عليك أن تتذكر أن ايرلندا لم تكن بلداً متحضراً، مثلما هو الحال بالنسبة لفرنسا وإيطاليا. نحن جد بعيدين عن التيار الكبير للحضارة الأوروبية، والإيرلندي المتوسط لا يبدو أنه تجاوز ثقافياً مجال الدين والسياسة. والنتيجة أننا لم نخلق أبداً الكثير من الأعمال الفنية بالمعنى الحقيقي للكلمة. أعمال في الرسم أو النحت أو العمارة. والموهبة التي نمتلكها تجسدت في الأدب. وفي هذا المجال، عليك أن تقبل بأننا حققنا نجاحات لا بأس بها، خصوصاً في المسرح. إن أفضل الأعمال المسرحية الانجليزية كتبت من قبل إيرلنديين. وفي النثر عندنا ستيرن، ووايلد، وسويفت (إذا ما اعتبرناه إيرلندياً)، ثم هناك جورج مور وغيرهم....

- والآن هناك «أوليسيس»...

- نعم.. وهذه الرواية هي مساهمة شخصية مني.. لقد حاولت أن ارتفع بالنثر الإيرلندي إلى مستوى الأعمال العالمية الكبيرة، وأن أمثل العبقرية الإيرلندية أروع تمثيل. وأملّي هو أن يحظى بنفس المكانة التي تحظى بها الأعمال الكبيرة في العالم، ذلك أنني كتبت بأسلوب متميز. وإذا ما كانت لنا ميزة، فإنها تتمثل في أننا لا نشكو من المنع ومن تضييق العزائم. الإيرلندي لا يسلك حسب ما تقتضيه الأعراف والتقاليد الاجتماعية إلا نادراً. والإرغام يضجره كثيراً. لذا حاولت أن أكتب بشكل طبيعي، معتمداً على الانفعال والتأثر، ومقوضاً التعقيلة. وهذه الطريقة تسمح بالوصول إلى نتائج غير متوقعة. أما الطريقة العقلانية فلا مفاجآت منتظرة فيها، تماماً مثلما هو الحال في الصحافة. وكلما حاول الكاتب أن يصور الواقع كما هو، إلا ووجد نفسه وقد ابتعد عن كل ما له معنى عميق. وعندما نكتب، علينا أن نشعر القارئ أن ظواهر الأشياء في تحول مستمر. وهذا يتعارض مع الأسلوب الكلاسيكي الذي شعرنا بأن الأشياء جامدة. المهم ليس ما نكتب، بل كيف نكتب. لذا اعتقد أن الكاتب الحديث بالمعنى الحقيقي للكلمة لا بد أن يكون مغامراً، ولا بد أن يكون مستعداً لجميع الاحتمالات، وأن يفرق في عمله، إن كان ذلك ضرورياً. بمعنى آخر علينا أن نكتب بشكل خطير ذلك أن كل

شيء هو في حالة تبدل، وتغير مستمرين. وعلى الأدب الحديث أن يعكس كل هذا. في اوليسيس حاولت أن أعتبر عن التغيرات المختلفة والمتعددة التي توجد في الحياة الاجتماعية، وعن كل ما يعظمها ويفسدها. لذا تمجّيت كل ما ميّت للأسلوب الكلاسيكي بصلة. إن الفن القروسطي أكثر ثراء وخصوصية في المجال العاطفي من الكلاسيكية التي هي فن النبلاء. ولأن هؤلاء انقرضوا، فعليها هي أيضا أن تنقرض. إن أعداد مخطط لكتاب شيء مرفوض بالنسبة لي ذلك أن العمل الأدبي لا بد أن يعكس التحوّلات التي تطرأ على الشخصيات وأن يولد من ذاته.

XII

ذات مساء، قلت لجويس:

- الشائع عند الجميع أن لامارتين شاعر، ولكنني اعتقد أنه من النادرين الجيدين...

ورّد جويس:

- لامارتين شاعر سيئ، ونادر سيئ أيضا... والحقيقة أنني لا أعرفه جيّدًا، ذلك أنه ليس بال كاتب الذي يهمني كثيرًا... وأنا لا أتحمّل رومانسيته المبالغ فيها، وصوفيته المصطنعة وكثرة أوصافه. مع ذلك أحببت قصيدته: «البحيرة».

لنعشّق، إذن، لنعشّق؟

ولنتمتّع باللحظة الهاربة قبل فوات الأوان؟

لا مرسى للإنسان، ولا ضفة للوقت

انه يتدفّق، ونحن العابرين؟

وقلت لجويس إن الأبيات التي قرأها عليّ ليست شيئًا متميزًا رغم أن البحيرة هي أفضل القصائد التي كتبها لامارتين، وأضفت بأن «تأملات» هي أفضل مجموعاته الشعرية، أما أفضل كتبه الشعرية فهو GRAZIELLA...

وعلق جويس على ما قلت:

- لقد قرأت هذا الكتاب منذ فترة طويلة. وفيه يروي علاقته مع فتاة إيطالية. ولا أعتقد أنه كتاب مهمّ وإنما هو عاطفي أكثر من اللزوم، وكان صاحبه يرغب في ألا ينقطع الذين يقرأونه عن

البكاء . وما أعييه دائماً على لامارتين هو عدم نزاهته ككاتب . . .

وقلت له :

- الأمر لا يتعلق بالنزاهة وإنما بالمهوبة . . . وأعتقد أن لامارتين موهوب ، حتى ولو كان لأعماله مذاق الشمرة التي بدأت تتعفن ، أما في غرازيللا ، فقد ابتكر موسيقى خاصة به ، مثبتاً أنه كاتب غنائي وليس كاتباً مثقفاً . . .

وقال جويس . . .

- هل تريد أن تقول بأنني كاتب مثقف ؟

- لا . . . ليس ذلك تماماً . أعمالك الأولى كانت غنائية . وهذا هو حال العديد من القصص التي احتوتها مجموعتك : «أناس من دبلن» وأيضاً «صورة الفنان شاباً» . أما أوليسيس كذلك فليست غنائية . وربما لهذا السبب هو لا يثيرني كثيراً . ما يثير إعجابي هو الإلهام .

- يبدو أنك تخلط بين الاندفاع الرومانسي وبين الإلهام . والإلهام الذي يعجبني ليس مسألة مزاج ، وإنما هو التسلسل المنطقي للفكر المبني كما هو الحال في «رحلات غوليفر» ، وعند ديفو ، وحتى عند رابليه . أما أعمال لامارتين فهي فيض من العواطف . . .

- من الشعر . .

- من الشعر الكاذب

- اعترف أن غرازيللا ليست عملاً أدبياً كبيراً ، يمكن أن نحبها عاطفية ، ولكنها تصور الحياة كما يراها الكثير من الناس : الحياة في الفضاءات المفتوحة على ضفاف المتوسط . وهذا يتعارض بشكل جميل مع الكتب الحديثة التي هي في أغلبها كتب مدنية تتحدث عن الحياة المصطنعة التي يعيشها الناس في المدن الصغيرة أو الكبيرة . .

- ذلك لأن المدن تحتل اليوم مكانة بارزة في حياتنا . إنه عصر هيمنة المدن ، إن التقدم الذي نحقق في جميع المجالات التكنولوجية هو الذي خلق مثل هذا الوضع .

- إنه الانحلال والانحطاط . .

وهو جويس كتفيه ثم قال :

- إن هدف الكاتب هو وصف حياة عصره . وأنا اخترت دبلن لأنها قلب أيرلندا اليوم . . ولا يمكن تجاهل مثل هذا الأمر .

- ولكن لنعد إلى غرازيللا . . أنا لا اعتقد أنه كتاب عاطفي من الصنف السخيف كما ترى .
فالطريقة التي وصف بها لامارتين غرازيللا كانت جد مباشرة . وعندما نقرأ الكتاب ، بإمكاننا
أن نعي بشكل حاد غرابة وجودها . إن القصة المباشرة ترسم في نظري جوهر الكائن بشكل
أفضل من الأعمال الحديثة المتصنعة . في الحياة ، بإمكاننا أن نعاين أحيانا غرابة الوجود في
حركة بسيطة . وجهل غرازيللا هو الذي يكشف لنا عن جوهر روحها . وعبر ألوان ورنّة
الكلمات التي يستعملها ، يتوصل الكاتب إلى إيلاخ المشاعر التي يحسّ بها وليس عبر التحليل
الثقافي . .

- في ما يتعلق بدور الكلمات ، أنا متفق معك . اعلم أنني عندما كنت أكتب : « أوليسيس » ،
حاولت أن أرسم حياة « دبلن » من خلال رنين الكلمات وألوانها مختارا ما يناسب منها لتصوير
الجو الرمادي لكن المتألق للمدينة ، وأبخرتها الملوثة ، وفوضاها الوضيعة ، وأجواء حاناتها ،
وركودها الاجتماعي . الفكر والعقدة ليسا مهتمين كما يظن البعض . إن هدف كل عمل فني
هو تبليغ انفعال معين . وأنا لا أستطيع أن أفهم إعجابك بالرومانسيين . . وإذا ما كانت هناك
أسطورة محقّرة ، فهي أسطورتهم .
وأجبت :
- ولكنها أسطورة مستدوم طويلة . . .

- ربما . . ولكن الواقعية تعيدك إلى الوقائع التي يقوم عليها العالم . تلك الواقعية المباشرة التي
تحول الرومانسية إلى هشيم . والشيء الذي يجعل حياة أغلب الناس شقية هو تلك الرومانسية
الخائبة . وفي الحقيقة يمكننا أن نقول إن المثالية هي دمار الإنسان . ولو كنا نعيش على مستوى
الواقع ، مثلما كان يفعل ذلك الإنسان البدائي ، فإننا سنكون أفضل حالا . إن الطبيعة ليست
رومانسية مطلقا . نحن الذين نجعلها رومانسية . وهذا أمر غير معقول . في أوليسيس حاولت
أن أظّل قريبا من الواقع . طبعنا هناك الدعابة والسخرية ، وذلك أنه حتى ولو كان وضع الإنسان
اليوم مأساويا ، فإنه يتعين علينا ألا نفقد أمامه فنّ الدعابة وقدرتنا على الضحك والسخرية
منه . . .

XIII

مرة، التقيت بجويس صدفه في الشانزليزيه، وجلسنا لشرب كأسا في حانة بييري، بمركزته الحمراء وبكراسيه التي بلون التبن الموضوعة على الرصيف. كانت الساعة تشير إلى السادسة. وكانت السيارات تسرع باتجاه قوس النصر، والسماء شاحبة فوق سقوف البنايات المواجهة. أمامنا أشجار الجادة الكبيرة التي كانت خضراء داكنة تلمع بذلك الضوء الذي هو مزيج من الضوء الاصطناعي والضوء الطبيعي. وعندما كنا نشرب CINZANO قرأ عليّ جويس أبيانا من الأرض الخراب: أشهر قصائد. من. إليوت.

أوه، هذا النغم الشكسيري إنه رشيق جدًا، ذكي جدًا

«ماذا سأفعل الآن. ماذا سأفعل؟»

سأندفع خارجا كما أنا، وأسير في الشارع

«مسدل الشعر، هكذا، ماذا سنفعل غدا؟»

«ماذا سنفعل أبدا؟»

الماء الساخن في العاشرة.

وان أمطرت، عربة مغلقة في الرابعة.

وسنلعب دور شطرنج،

مطبقين عيوننا لا أجفان لها ومتنظرين قرعة على الباب.

ولأن جويس لاحظ أنني لم أعر اهتماما لهذه الأبيات التي قرأها لي، فإنه التفت إليّ

وقال:

- أرى جيّدًا أنك لا تحبّ إليوت.

- لا أحب هذه الأبيات التي قرأتها. مع ذلك، أعترف أنه كتب قصائد رائعة. بالنسبة لي لا بدّ

أن يكون الشاعر جديًا. ولتوضيح ما أقول قرأت له الأبيات التالية لـ SORDELLO:

لا من تيهان بعد في الطرقات المحفورة

في هبوط الليل، يا «سورديلو»، بالقرب من

صفوف الأشجار الشائكة الوفيرة بالحباحب، ولطخات

مشعة من التندى والنار، تتراعى بشكل خيال سهم

شجرة السرو السوداء، هي تنتظرك، هي «إيليس»،
التي كانت قد أنصبت إليك من قبل وأنت تغازلها
خلال أشهر الثلج، لكن قبل أن تتجاسر وتحبك
كان شهر نيسان قد أقبل. وطوال الوقت الذي كانت فيه أشجار الزيزفون تزهر، ظلت هي
مسبلة الأجفان. والآن شهر تموز الملتهب. وكما لو أنها يضاء بالغبار،
تواري التسحب طرف الغابات، هنا أو بالقرب من دردار
القرية التي تحتفظ بالقمر، وهي تأتي إليك شاحبة قليلا . . .
بعد ذلك قلت لجويس:

- لاحظت جذبة هذه الأبيات، وثقل الانفعالات الصاعدة منها، وثرء الصور . . . غير أن
جويس انتقدتها بقوة قائلا:

- هذه الأبيات مليئة بالكليشيات التي استعملها الكثير من الكتاب «تيهان في الطرقات
المحفورة . . .» «الحباحب» . . . «سهم شجرة السرو . . .» والفتاة التي تنتظر في الغابة والتي
ترفض أن تعطي جوابها في شهر نيسان . . . أوه . . . يا إلهي . . . ألم نعب من كل هذا؟ هذه
الأبيات مكتوبة حسب الطريقة التقليدية . . . المتيئة . . .

- ولكن هل التقليد يموت؟ ما هو الفن إذن إذا لم يكن شكلا يستعمل مرات ومرات لكن بشكل
مختلف . . .

وردة علي جويس قائلا:

- إن «الأرض الخراب» هي التعبير عن عصرنا. وإليوت يبحث عن الصور المفعمة بالانفعال.
ولأنه ليس تقليديا فإنك لا تحبه . . . أليس كذلك؟

- ثمة شيء من الصحة في ما قلت، ذلك أنني لا أؤمن بالخلق الفني خارج التقاليد القديمة، إذ
إن التقاليد القديمة هي الحكمة التي تجمعت عبر العصور. أنا أعترف أن إليوت كتب بعض
الأبيات الجيدة، بل قصائد جيّدة، غير أن الرجل في مجمله لا يرضيني . . .

- وهل هناك رجل يمكن أن يرضيك في مجمله؟

ثم جردنا الحديث في ما بعد إلى الرسم. والشيء الذي لاحظته هو أن جويس لا يعبر الفن
الحديث في مجال الرسم اهتماما يذكر. كان يهتم بالموسيقى، أما الرسم فكان بالنسبة له فنا بلا

قيمة كبيرة . وباستثناء صور أفراد عائلته التي كان يوليها اهتماما عاطفيا، فإن اللوحة الوحيدة التي يعلقها في بيته هي لوحة لـ VER MEER كان يعتز بها كثيرا . لكن عموما هو لا يهتم بالفن الحديث الذي كان حديث الناس في باريس في ذلك الوقت . وبيكاسو ، وبرك ، وماتيس لم يكونوا يعنون له شيئا كبيرا . أما أنا فقد كنت أهتم بفن الرسم أكثر من اهتمامي بالأدب . وبحكم عملي كناقد فني في نيويورك هيرالد ، فإني كنت أتابع الحركة الفنية بانتباه وحرص شديد . وأحيانا ، حين أتمشى مع جويس في شارع السين ، كنت أتوقف أمام واجهات هذه الغاليري أو تلك ، وأسأله عن رأيه في آخر لوحة لبيكاسو أو لبرك ، غير أنه كان ينظر إليهما بعدم اهتمام ثم يسألني : « وما هو ثمنها ؟ » .

وكان لموقفه من الرسم نتيجة غريبة . مرة طلب مني أن أبحث له عن رسام يرسم بورتريه لوالده في دبلن . اقترحت عليه اثنين غير أنه رفضهما . لكن لما اقترحت عليه باتريك توهي قبله بسرعة ، ذلك أن هذا الأخير يعرف والده . وفعلنا جاء توهي إلى باريس ، وشرع في العمل . وعندما كنت أزور جويس في شقته أجده هناك جالسا على الأرض ، مستغرقا في العمل . لكن شيئا فشيئا بدأ جويس يضيق بوجوده . وبدأ توهي يهاجمه ويقتابه في غيابه .

مرة دعوتهما لشرب شاي هندي في الرسم . وأذكر أن توهي صعد الدرج بسرعة ، ثم جلس على كرسي قرب الباب ، وعندما دخل جويس أخذ يصفق بنوع من السخرية . وأثناء الحديث كان يقاطع جويس طوال الوقت ملمحا إلى أنه لا يحب ما يكتبه . وخلال تلك السهرة تعرف توهي على أمريكية ، وفي ما بعد سافر معها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، واستقر في نفس البيت الذي تقيم فيه عائلتها . وكان يبعث إليّ برسائل يشتكي لي فيها من الأمريكيات الجنوبيات الجميلات اللاتي « أصبتهن بالجنون » حسب تعبيره ، إلى درجة أنه أصبح لا يدري ما يفعل ، ولا ما يقول . ثم انقطعت عني أخباره . وذات يوم وصلني برقية تقول إن توهي انتحرف في نيويورك . ولم أكن أعرف أنه في نيويورك . ويبدو أنه سدد جميع الشقوق بالجراند في الغرفة التي كان يسكنها ثم فتح الغاز . ولم يكتشف الناس ذلك إلا عقب مرور ١٥ يوما على وفاته .

وعندما علم جويس بذلك لم يظهر أدنى اهتمام واكتفى بالقول :

- هذا أمر لا استغربه . فهو نفسه وضعني على حافة الانتحار ؟

XIV

ملمحاً إلى أعماله، قال لي جويس ذات يوم:

- أن ندين كاتباً بدعوى أن عمله ليس مبتعاً بطريقة منطقية، فهذا نقد هزيل، ذلك لأن هدف العمل الفني ليس رواية وقائع وأحداث، وإنما تبليغ وتوصيل انفعال. بعض من أفضل الكتب في العالم بلا معنى. خذ مثلاً «شارتروز بارم» التي قلت إنك لا تحبها. صحيح أنه لا أحد يأخذ المغامرات والأحداث التي تدور فيها مأخذ الجدل. كما لا يمكن أن نأخذ مأخذ الجدل رحلات جوليفر. وإذا ما نحن اعتمدنا على الاتجاهات الحديثة، فإن كل الفنون تتجه نحو التجريد كما هو الحال في مجال الموسيقى. وما أكتبه في الوقت الراهن يتجه نحو هذا الهدف، ذلك أنه كلما أجبر الكاتب نفسه على التعلق بالأحداث، وجد نفسه مقيداً. الفكر هو الذي يتحكم في الوقائع، وليست الوقائع هي التي تتحكم في الفكر...

ولم أقل شيئاً ذلك أنني تأكدت مع مرور الأيام أنني مختلف كلياً عن جويس في رؤيتي للأدب والفن.

فأنا مثلاً أرى أن هدف الكاتب هو متابعة التسلسل المدهش للأحداث وليس احتقارها كما فعل جويس في بقعة فينيغن. ففي نهاية الأمر، الإنسان الكوني ليس المثقف، وإنما الإنسان الذي يجترح انفعالاته وحياته نفسها من الواقع. ولما ذكرت «الإنسان الشبقي» سألني جويس عن معناه فأجبته قائلاً: «هو الإنسان العادي، ذلك الذي يبدو بلا هدف، ولا طموح، والذي يعمل لكي يحصل على لقمة العيش، والذي تتوقف رغباته وملذاته عند حدود جسده، والذي تكمن مصلحته الأساسية في مغامراته العشقية، أو في احتكاكه الانفعالي بالحياة اليومية...» وقد ردّ علي جويس قائلاً: «أنا لا أعيره نفس الأهمية، ذلك أنه بالنسبة لي ثمرة أناس أكثر ذكاءً وحكمة منه. ولا آراء له غير تلك التي يفرسونها فيه».

ورددت عليه قائلاً:

- ربما ليست له آراء الآن، لكنه يحصل عليها عندما تقتضي الضرورة ذلك. وإذا ما كان

العمل الفني خالياً من هذا العنصر الشبقي عند الإنسان العادي ، فإنه يكون ضعيفاً وبلا قيمة . لناخذ همنغواي ، لقد بدأ يشتهر لأنه متفرد . ولكن تفرد كاذب . ومواضيعه تبعث على الغثيان في الحياة ، ومع الزمن ، ستبعث على الغثيان في الأدب بنفس الطريقة . والقصص التي يكتبها هي قصص مدمنين على الكحول ، ومختلين ، وأناس يعيشون في صحاري من العنف ، وبلا عواطف عميقة . وما يكتبه همنغواي هو في نظري عمل صحافي ، وليس عمل كاتب بالمعنى الحقيقي للكلمة .

وعلى جويس على ما ذكرت قائلاً :

- لقد رفع الحجاب الذي يفصل الحياة عن الأدب . وهذا ما يسعى إليه كل كاتب . هل قرأت له مثلاً : «مكان نظيف مضاء جيداً» ؟

- نعم . . قرأت هذه القصة . وأعتبرها من أفضل ما كتب . وأمنيته أن يرتقي بفنه إلى هذا المستوى . . .

- إنها قصة عظيمة . . . وفي الحقيقة هي من أفضل القصص التي كتبت إلى حد هذه الساعة . .

- هل قرأت BEL AMI لموباسان ؟

- نعم . . قرأتها منذ زمن طويل . إنه كتاب حيّ ومسلّ . وأنصوّر أنه يصور باريس في سنة ١٨٨٠ بطريقة جيّدة لكنه ليس كاتباً عظيماً . . .

- ولكن موباسان أهمّ من همنغواي الذي تصوّر قصصه عالماً قاسياً وعنيفاً ، عالم كحوليين ومرضى جنسياً . . . قد يكون هذا مبالغاً فيه من جانبي ، غير أنني أمقت الإنسان المدمن على الكحول . إنّ الإدمان على الكحول هو شكل من أشكال الإهانة الخفية للعالم . وهو يندّسه أكثر من أي شيء آخر . وهذا ما أجده عند همنغواي .

- وسألني جويس ،

- وهل الجماع هو أيضاً يندّس العالم ؟

وأجبت قائلاً :

- لا .. الجماع مرتبط بالحب . لذا لا يمكن مقارنته بالإدمان على الكحول . . .

- إذن ، أنت لست متفقاً مع توما الاكويني الذي يرى أن الجماع هو موت الروح ؟

- افترض أنه بالنسبة للمسيحية كل علاقة جسدية هي موت الروح ، ولكني لست مؤمناً ،

ولا أمتلك معنى واضحاً لكلمة روح التي يمكن أن يكون لها الكثير من المعاني ، بحيث

يصبح من الصعب عليّ أن أعثر على أفضلها . .

ثم هزّ جويس كتفيه ، واستدار ليشرب كأساً ، وكأنه يريد أن يقول لي بأنه لا فائدة من مواصلة النقاش حول مواضيع تمهيدية . ومستجيباً لرغبته عدت إلى موضوع نقاشنا في

البداية ، وقلت :

- هناك كتاب قصة أفضل من همنغواي . . . بروسبير ميريمي مثلاً في كارمن . .

وقال جويس :

- هي قصة ممثلة . هذا ما لا شك فيه . لكنها ليست بمستوى قصص تولستوي . ولم يكن

بروسبير ميريمي كاتباً مهماً لكنه وفر مادة جيدة لأفضل أوبرا . . .

ولم أشأ معارضة جويس بخصوص هذا الموضوع ، ذلك أنني أعرف أنه شخص متعقل ،

ولا يصبح عنيداً إلا إذا ما تعلق الأمر بمواضيع ثلاثة . أولها ، إسن الذي كان يعتبره من أفضل

كتاب المسرح على المستوى العالمي ، وكارمن ، والمطاعم . وكان موضوع المطاعم هو السبب

الأساسي في القطيعة التي حدثت بيننا . تمّ ذلك في العام ١٩٣١ ، وقتها كان جويس يقيم

في لندن استعداداً للزواج رسمياً من «نورا» التي رافقته في مغامراته المحفوفة بالمخاطر دون

عقد زواج . وكان يسكن شقة في شارع تنتصب على جانبيه عمارات من الآجر الأحمر ،

ويتفرع من KENSINGTON HIGH STREET ، وكان جويس يمقت أجواء لندن ، لذا كان يبدو

حزيناً ، مستوحش النفس .

ذات مساء ، قررت أن آخذه في سيارتي الجديدة التي كنت فخوراً بها لتناول العشاء

في مطعم على طريق بورتسموث، وكان مطعمًا معروفًا، وله سمعة جيّدة، لذا كان يرتاده المشاهير من الناس، غير أن الأكل كان رديثًا. وهذا ما أعاظ جويس على ما أظن. وعندما ركبنا السيارة باتجاه لندن، ظل صامتًا، وفي ملامحه ما يدل على أنه لم يكن راضيًا مطلقًا عن السهرة. . ثم باذلاً مجهوداً ليكون ودوداً معي قال لي:

- لقد تلقيت أخباراً جدّ مهمة هذا اليوم.

- وما هي؟

- ابني جيورجيو وزجته هيلين أصبحا والدين. . . لقد رزقا بطفل.

ولم أظهر أي تأثير بالخير. . واكتفيت بأن قلت له:

- هل هذا كل شيء؟

- إنه أهم شيء بالنسبة لي. ردّ جويس بصوت مفعم بالمعاني.

- ولكن هذا يحدث كل يوم، قلت.

وغرق جويس في الصمت مرة أخرى. . وعندما نزل من السيارة كنت متيقناً أن علاقتي به انتهت. مع ذلك ظللت أزوره خلال السنوات التي أعقبت ذلك. وآخر لقاء لي معه تم في شقته الكاتنة في شارع قريب من الشانزليزيه، تحدثنا عن ردود الفعل المختلفة التي أحدثتها أعماله. وعندما بدأت أستعد للمغادرة، تهالك على الكرسي، وبدا متعباً أكثر من أي وقت مضى، ثم قال بعد أن أطلق زفرة عميقة:

- أعتقد أن أعمالي بورجوازية. . .

ولم أفهم ما قال. . ولعله قال ذلك تلميحاً إلى مقال كتبه عنه W. LEWIS هاجم فيه

مواقف جويس السياسية. . .

وذاث صباح، في الأيام الأولى للحرب العالمية الثانية، هتفت لي جريدة آيريش تايمز لتطلب منّي كتابة مقال قصير عن جويس الذي مات. وصعقتني الخبر حتى أنني ابتعدت عن السماع، وأنا في حالة من الحزن الشديد، ذلك أن جزءاً مهماً من حياتي في باريس كان مرتبطاً

باور: حوارات مع جويس (٢)
ارتباطا وثيقا بجويس ويزوجته ، والاثنان كان وقيين للصدقة حتى أني كنت أشعر بأنني فرد
من أفراد العائلة . غير أن تلك الصدقة لم تنته بل فقدت قوتها مثلما صدقات كثيرة أخرى ،
عندما يضع كل من الزمن والبعد يديهما الباردتين لتفصلا بين صديقين حميمين . . .

ترجمة : حسونة المصباحي
تونس



قصائد قصي اللبدي

أنا ابنُ التمي . .
لم تنم جيداً ،
منذ عشرين عاماً ،
ولم تترلو حلماً واحداً ،
أو أقل .

أنا ابنُ التمي . .
بيست راحتها ،
وجفت مياه مفاصلها ،
وهي تبحث عن مسبب واحد للحياة ،
ولما تنزل

قصي اللبدي ، شاعر من الأردن .

أنا ابن التي . .
جوّعتها يداها ،
فأطعمت الطير لحماً أصابعها ،
ثم غطت له عريه بالخصل .

أنا ابن التي . .
لم تعد تذكر مما رأت
غير أن الحياة التي تتملد في الموت
أسهل مما نراها عليه .

أنا ابن التي
انتظرت ،
وانحنى ظهرها ، سنة
بعد
أخرى ،

فأسمته قوس الأمل . .

٢

ينهب الوقت ،
ينهب وقع الخطى .
والفتى
ذو الأغاني القصيرة ،

يلهب . .

والسلم الخشبي الذي كان يلعب

في ساحة الغيم،

يسقط من شاهق،

ثم ينهب رجله وقت كهذا .

كيف اجمع ما يتساقط من ذهبي، في

المياه العميقة . .

كيف اعيد الحياة الى

اولي،

كيف ارجع مني،

انا الذاهب الآن قمي الى آخري؟

لونه مشمسي قميصك، ما زال، والصيف

يجمع اسراره

في جراب من الضوء والماء، ثم يخبئها

في بيوت الدرنج

وأنا خلف عيتي، صيف، كذلك، لكن سري

تقبل، وأنتي

من وهج .

نفس موسيقي

يصعد

من بين يدي

ومن حولي

فيما ترقص، متدعة بالريح،

ستائر نافذتي

وتهم ثيابي

بالطيران.

نفس موسيقي

يقطر

من ظلي الملائن.

جسدك

بيت في أعلى الليل،

مضاء بالشهوات.

ودخان ابيض

يصاعد من رأس التل،

وينفذ في العتمة

والريح.

- ما هذي النار؟
يصيح الشاعر، ثم يمد يديه
كمن يتحسس ظهر حصان...
- ما هذي النار، هناك؟
يصيح.
- جسد هذا، أم كلمات؟

■

الحنين
التفات الى ما تأخر من جسد
أويد

.. وسرير ونافذة، ومساء مهيف
وغياب على صورة الابدعية،

أعلى من الليل...
يفتحه من أحب، ومن لا أحب، ويدخل
لكنه ليس تفاحة، فيسد بها الجوع
أو
يتشافى المريض.

٦

ما تكون القصائد، ان لم تكوني
يدي
التي كتبتها.

وعيني
التي أدبها

وأن لم تكوني فمي،
فمن أين لي بالكلام؟

أنا ظل صوتك؛ ما قلته صار بعضي،

وكلي
ولوني
وعافيتي، وصحيح حديثي.

وما قلته
صار وجهي وعيتي
وامراتي وأبي وورثي.
وما قلته صار خبزتي، ومائي
فلا تياسي من مريضك،
بضع

د

ق

ا

ج

ق

أخرى،

وأخذ شكل الاناء.

لا تضع حجراً

قرب

آخر.

لا ترم ظلاً على حائط

أو تقل: لي بيت .

ولا تطلب امرأة للزواج

أو الحب . سر كالحقيقة ؛ في ضوء

رجليك . سر كاملاً في

الأسى ، ووحيداً تماماً .

دع الليل في الطرقات ، وأبق الصباح

على شرفات المحبين

وأكبر على مهل ،

كالنباتات .

قل : بنت صمي السحابة

وابن أبي الظل ،

والآخرون يتامى .

٨

ما اسم هذا النبات؟

انه صامت

دائما .

في بلادي ، اذا حكت الريح فصناً

يتجتم عشر دقائق كاملة ،

ويسب الجهاث .

٩

ياخذ الغيم أشكاله

من يديه

وعينيه .

ياخذ هيئة نافذة أو بحيرة

ويصبح اشجار سرو ، إذا شام

أو مقعدين على سرة البحر .

.. يصبح شعرا طويلا

طويلا

على كفتي المسرة .

لماذا اذن ، حين نرسمه في

الدقاتر ،

نعطيه ذات الملايح في كل مرة /

قال قلبي كلاما ،

وكذبته .

قال تأتين ، لو بعد حين ، التي ،

وتنسين اغنية في الهواء ،

وراحة في الغناء

وليلاً قليل النجوم ، على كتفي

وكذبته .

قال شيئاً عن الحب ،

توقظه نظرة منك ،

أو كلمة ،

أو ملاسة .

ثم ينهض من نومه ،

ثم يذهب ، مثل الصغير ، الى امه .

غير اني كذبت .

قال ،

يمضي النهار ، وأغفو . .

فأصحو عليك .

وكذبته .

هل أصدقه
وأنا ، قبل ، ياما صميت ،
وجبرته .

دم جانتي
كلما سقطت نظرتي ،
أو يدي ،
فوق شيء ،

سمعت له نامة . .

ومشت بيننا الأبعدية ، كالنظرات القوية
أو كلم جانتي
يريق الوضوح على ما يراه ،
كما يفعل الليل بالشهوات الخبيثة ،
ثم يقول الذي لم يُقل . .

ما تقول الرياح ؟
تعلمت من جسدي أن أطيّر
ومن شففتي الصفير

ولا منزل . . فأفني إلى ظله ،
لا سرير
فألقي برأسي على ريشه
وأنام .

أنا بيت نفسي،

صيري السهر.

ما تقول النوافذ؟

نرمي شباك النظر...

مرة

بعد

أخرى،

ونرمي الحلو.

ثم نطعم أفكارنا للسحابة وهي تمر

على مهلها قرب أيامنا،

فتصير... عناقيد مفسولة بالطر

وخيرلاً محجلة،

وحقائب مائية،

وصور

وصور.

ما تقول القصائد؟

ينضهر قلب المحب،

فتعمى الخطى

ويشعل النظر .

ما تقول الحصاة؟

أنا أول الكون، أو آخر الكون . في عتمتي

الحجرية

سر الألوهة .

من قبل، كان الإله حجر .

ما يقول الدخان؟

ورثت من النار بعض

الطبائع . يومي رماد يلدّ، ويشتي

شرائع

وبرية بعد برية .

وأنا غابة الرغبات القصيرة، ما ضرني

أن وحيداً خلقت،

وأن حصاني الشرر .

ما يقول النهار؟

سأحمل موتاي، قوي

وأمضي

كأنني حمار الجحيم

وآلهتي، في الظلال العميقة، صفر

الوجوه .

أنا سر نفسي
وسر شبيهي ..
تصاعد، من شفتي بخار الحنين،
ومن راحتي
إلى أن تحذب ظهري، وارتمجت قدماي
وأصمى يقيني الكبير.

ما تقول اليراعة؟
كيف كبرت ولم أصبح امرأة بعد؟

كيف تركت الريح تمر،
ولما أطر
بجناحي
أعلى
من الغيم
والضوء ..
هل ستظل خطائي معلقة ، هكذا ، في الهواء
كأنني تمثال نفسي؟
وهل سيمر شتاء جديد، ولما يبلل ثيابي المطر؟

ما تقول الحبيبة؟
باب الحديقة أشرعته ، لك
فادخل
ولم الندى عن

وقل:

فاتها أن تحبك

من قبل نفسي

وما فاتها منك شيء.

ما يقول السحاب

جريت مع الريح في كل واد،

ولم أعلم سوى ما أخذت عن الطير

في رحلاتي القصيرة ..

علمني أن أصدق حكمة نفسي

وأتبعها .

غير أن جناحي كانا قصيرين جداً ، فقلت :

أطير مع الريح ..

ثم تركت جناحي خلفي ، وطرت

صعدت الممالك ، واحة بعد أخرى

والقيت بطني على الرمل والموج ، في مدن

غير مرقية

وطعمت الموائد والشهوات جميعاً

وعدت ، ولم أعلم سوى ما أخذت عن الطير

في رحلاتي القصيرة :

علمني أن أصدق نفسي

وأتبعها .

ما يقول المغني؟
أخذت من البئر صوتي
وأرسلته صافياً

صافياً
في الهواء،
فناز عني الغيم فيه . .

أخذت من الريح عزم الهواء،
وأطلقت صوتي،
فناز عني الطير فيه . .

أخذت من النار صوت البراعم؛ تنمو
رويداً
رويداً،
فناز عني الظل فيه . .

والمثُ وقع الخطى
في الجهات، وألفت صوتي،
فناز عني الصمت فيه . .
فمن أين لي بالغناء الذي أشتهيه؟

ما تقول المياه؟

أرى شبحي
يتسلى بأسماء قلبي الكثيرة . أو
يتدلى من السقف ،
ثم ،
إذا نمت ،
يرقظني من سباتي
وينسلّ مني ، على مهل ،
ثم

يشبهني .
وأراني : على كتفي قميص الغموض
وفي جسدي فتنة تشاءب ،
أو تنوائب . . مثل وميض
المحال
أنا فتنة ، قلتُ
لا تدخل لي في مريض . .
أنا فتنة ،
وشبهني تقضي .

ما يقول الرماد؟
أحلق في نقطة غير مرئية ، بجناحين
لا يثبتان على ظهر ميت .
وحين أملّ من الطيران

أراني
وحيداً هناك،
فأمسك نظارتني بيدي، ثم أصرخ من وحشة:
يا إلهي . .
جناحي ليل على كتفي،
وعيني وقت .

هل أسميك ظلي، وأصعد خلفك . .
أو أتشهم آثار رجلك في الماء والريح . .
ثم
أناديك
باسمي . .
كان أنا هو أنت؟

ما تقول الرسائل؟
إن أصابنا ستجف على
أمها،
ثم
تسقط
واحدة بعد أخرى،
ونعرف أكثر من كل هذا .
ولكننا لن نفسر أحلامنا العسلية،
لن نوقف الريح من نومها .

ما تقول الغوايات؟

أيامنا نظر في الكناية،

مسترسل

كالغناء الخفيف،

وأحلامنا صور في مياه الجسد.

ما يقول الغريب؟

على حجر حائل اللون، أسند

جمجمتي

وأرطب أوردتي بالذي سال من ماله.

ثم،

في ظله،

أمدد طولتي.

وإذا يبرد الليل حولي، أضطلي به

جسدي

وأنام، على ضوء عيني

كما ينبغي للغريب،

وأحلم بي نائماً.

ما تقول الحقيقة؟

. . أفس،

عشرت على خاتم،

قلت: من أي نجم هويت؟

وما هو أصلك؟

ما أنت . .

بنت ، على صورتی ، أم ولد؟

وهل لك ، مثلي أنا أبوان ،

وبیت؟

وماذا رأيت هنا لم تجد

من شبيه له ، قبل ، فيما رأيت؟

وما لم تجد؟

وفيم تواصل هذا السطوح ،

وليس له قط كغمر أحد؟



هائل إلى النار خالد جمعة

مائل إلى النار، تحلني شهوة زبايات لا تقاس، أجز البحر إلى ذاكرة تحلُم بالسفن الحالة،
يطردني الصوفيون من مجالسهم فأرتجى بعيداً عن الشاطئ كيوم من ملل.
قال لي كلاماً أكثر مما تحتمله اللحظة، وانكفاً يجتدل صوته من جديد، الشاي على المائدة ونور
لا أعرف مصدره يحيطه تماماً فيبدو كخريف طازج يفلت من جديد.
العرائس يقلدن الحماقات حين حططن على فكرته أسراباً وهو يضحك ويطعمهن خباً وكلاماً،
والآن، ما زلت يمحش عن الساعد الذي حشرته الذكريات في أغنية.

خالد جمعة، شاعر من فلسطين / غزة.

غاباتٍ تَحُلُّقُ في أشجارها ، خذني أيها المغامر إلى حلمك الواسع ، يتعجب من غابةٍ تبحث
عن ملجأ في حلم ، يصطادُ حُرُشاً كاملاً بأشجاره وعصافيره ليحاوِرهُ لاحقاً ، قبل أن تنشَفَ الريحُ
كلَّ فكرةٍ أَعْلَمُها في سفره الطويل ، يثيرُ طرقاته وأقدامه ، ويَنقُطُ الوقتُ من مِخْلَته وهو يحاول
أن يتذكّر كيف كانت طريقة أمه في لفظ الكلام .

أَقْلُدُهُ ، لا نلج يَرُدُّ عاطفتي تجاهه ، لكنه لا يعرف كيف يشكرُ عاشقيه ، رحلتان من شعرٍ
وصيدٍ ، غابةٌ ولغةٌ ، ولكن فرقاً هائلاً بيننا : كان يطلق صيْدَهُ قبل أن يدرك الصيْدَ الواقعة ، وأنا
أعيثُ صيدي في البياض .

مائل إلى النارِ ، أجربُ المرايا لأجدَ فرقاً يريكني ، يريكني الآ فرق ، أولُفُ فرقاً وألقبه على
المائدة فيجفُ ، وتعمى عيناى طويلاً فأكتشفُ أنه النوم .

الصباح على الشاطئ الفارغ ، نابضٌ وساحرٌ كأمنية ، الصورة في الماء ليست هي الصورة في
المرآة ، يخرج من الماء حاملاً طيوراً وأزهاراً غريبة ، يعيدها إلى الماء في طقسٍ كأنه ارتجال لا يعرف
أحدٌ لمن تعود إيماءاته ، دائماً كان يتفوق حين يرتجل ، حتى حين ارتجل الموت .

تبعته على أوراقٍ استغزته بياضها ، ذهب مبتسماً ولكنه حزين ، لم أعرف أينما الذي بقي مرقباً
على الرمل يرسم حواراً .

بالصدفة كان لنا أم بلداتها ، خرجت من أنفاسها وخرج من دمها ، أعد جمرته من يديه ، وكان
دائماً الفعلُ وكنّت دائماً النتيجة .

مائل إلى النارِ كأنني وسأوسُ بلادٍ لم تعرف شكلها في مرآة البلاد ، كأنها شعار كبير بقي على
جدارٍ حتى لم يعد يثيرُ انتباه أحد .

نوارسُ تملأُ فضاءَ الغرفةِ تحلقُ بين عيني ، خشبٌ كثيرٌ كأنه حيرة الطبيعة ، شرافش من خيولٍ
ونوافذ من رسائل قديمة وأصدقاء من صجر ، وقطع من حبر سطحي تماماً ، عالمٌ كامل يتمشى
بين جلدي والوقت .

يقوم نباتاته الكثيرة من حجرتي، يطلق أصابعه في القصب فينفجر كصراخ أبكم، يحك أصابعه في الحيطان، يهديني حرقة الكلام ويؤلف لغة ويذهب.

أضغ نقاطاً على الفضاء بقلم رصاص يشبه إصبعاً بشرية، يمنحني الليل ميزة يفضها صبيح كأنه مؤامرة، نحاس يخرج من الصبح، يسخن حتى لا يحتمل نفسه، يستحم في أفق من ماء مجبراً النهار على الموت.

أطنان من الناس على الشرفات، نهار لا يحتمل عالمه، ضوء لا يرى، نازليست ناراً، وأخترع فكرة مريحة: أننا شمس، نموت: نشرق في مكان آخر.

الأمكنة تضغط الوقت مائلة إلى النار كذلك، فراغ مريك في نقطة لا تمس، ربما غدا يزول خمر النايات عن جلدي، أعيد ميكلة غابته ولغتي، يعيد انتشاره على الماء، يهتدي إلى منغاه، وأهتدي إلى فراغي من الحكمة والجرأة معاً.

إعادة اكتشاف ستندال ستندال بأقلام آخرين إعداد: علي التنوك

بلزاك يعلق على (الأحمر والأسود)

[...] لا شك أنكم قرأتم (الاعترافات) [بقلم جول جانان]؟ إن الفكرة التي ينطوي عليها الكتاب جريئة، بيد أنها تفتقر إلى الجرأة عند التطبيق. ونشر شارل نوديه كتابه (تأريخ ملك بوهيميا)، إنه مزحة أدبية لذيدة، مفعم بالسخرية والتهكم: إنه أهجوة عن رجل مسن ستم الملمات، يشعر، في أواخر أيامه، بالفراغ المرعب في قلبه من كل المسائل الثقافية وكل فنون الأدب. هذا الكتاب ينتمي إلى مدرسة التحرر من الوهم [...]. وهذه السنة التي بدأت بنشر (فيزيولوجية الزواج) [من تأليفه، هو، بلزاك]—الذي التمس منكم أن تسمحوا لي بأن أقول حكمة عنه—انتهت برواية (الأحمر والأسود)، نتاج فلسفة باردة ومنحوسة: إنها مفعمة بمشاهد يراها الجميع، يدافع من الحياء، وربما المصلحة الشخصية، تفتقر إلى الصدقية. في هذه التناجات

على الشوك، كاتب عراقي مقيم في لندن

تمة القسمين الأول والثاني في الكومل ٨١، ٨٢.

الأديبة الأربعة تكمن روح عصرنا، إنها تفوح برائحة الجثة، أعني مجتمعتنا العليل.
إن مؤلف (فيزيولوجية الزواج) يبتهج في تبديد أوهامنا عن نعمة الزواج كمؤسسة أساسية في المجتمعات البشرية. أما (الاعترافات) [. . .] فتذهب إلى أن الدين والاتحاد ماتا كلاهما، كل منهما قتل الآخر، وليس ثمة عزاء للإنسان المحترم الذي اقترف جريمة. وأما نوديه فيسلط الضوء على مدينتنا، وقوانيننا، وحياتنا الثقافية، ويؤكد لنا مكرراً: «المعرفة؟ . . . سقط متاع وسخف! من أجل ماذا؟ ما جدوى ذلك كله لي؟» [. . .] ثم، في كانون الأول، يأتي السيد ستنال ليعرِّينا من آخر آثار الانسانية والإيمان المتبقين لنا، ويحاول أن يقول إن العرفان بالجميل ليس سوء كلمة، مثل الحب، والله، والملك، هي الأخرى، كلمات. إن (فيزيولوجية الزواج)، و (الاعترافات) و (تاريخ ملك بوهميا)، و (الأحمر والأسود) جميعاً تعبر عن الأفكار الحميمة لأناس كبار في السن ينتظرون الشباب ليأتوا وينظموها، إنها سخریات حادة، وآخرها أشبه بضحكة عفريت يكشف بارتياح أن في أعطاف كل شخص يوجد صدع من اللا أبالة ابتلعت فيها كل مكاسب المجتمعات البشرية.

ويوماً ما، ربما، سيظهر أحدهم ويجمع بين هذه المقتربات الأربعة في مؤلف واحد، وسيكون للقرن التاسع عشر رابليه المخيف، ليأخذ حريته في الكتابة على غرار ما فعل ستنال في اللقاء ظل من الشك على القلب البشري.

بلزاك يكتب هن دير يارم

[. . .] لقد كتب السيد بيل كتاباً يزداد تألقاً فصلاً بعد آخر. لقد أنجز - في عمرٍ نادراً ما يفكر فيه الرجال في مواضيع كبيرة يكتبونها، بعد أن أُلّف حتى الآن زهاء عشرين مجلداً من المؤلفات الممتعة والذكية جداً - عملاً لا يتلوقه إلا أناس من طراز رفيع. وصفوة القول، لقد كتب الأمير الحديث، رواية يمكن أن يكتبها ماكيا فيلي لو كان حياً اليوم ويعيش منفياً من إيطاليا.

ولعل العقبة الكبيرة أمام السيد بيل في التمتع بالشهرة التي يستحقها هي أن اولئك الأذكاء بما فيه الكفاية المؤهلين لقراءة (دير يارم) لا يمكن العثور عليهم إلا بين الدبلوماسيين، والوزراء، والمعنيين بالشؤون السياسية، ووجهاء المجتمع، والفنانين المتميزين، وبايجاز، بين الألف

والآلف وخمسمائة إنسان من علية القوم في الشؤون الأوروبية . فلا تدهش ، إذن ، في أننا الأشهر العشرة التي مرت على نشر هذا المؤلف المذهل ، إذ لم يقرأه أي صحافي ، أو فهمه ، أو درسه ، أو أعلن عنه ، أو استعرضه ، أو أثنى عليه ، أو حتى أشار إليه مجرد إشارة . أنا ، الذي اعتقد أنني املك قليلاً من الخبرة في هذه الأمور ، انتهيت من قراءته للمرة الثالثة : وقد وجدته أفضل مما قرأته سابقاً ، وشعرت في دخيلتي بضرب من السعادة التي يحس بها المرء عندما يرى صنيعاً جيداً يُنجز .

واليس من الخير أن نجرب إنصاف رجل يتمتع بموهبة فائقة ، سيبدو عبثياً فقط في عيون بضعة من الناس من ذوي الامتيازات ، هو الذي حُرِم ، بفضل تسامي افكاره ، من نيل تلك الشعبية المباشرة لكن الطارئة التي يلهث وراءها أولئك الذين يغازلون الجمهور ، لكنهم سيكونون موضع سخرة عند ذوي النفوس الكبيرة ؟ إذا أدرك القارئ الاعتيادي أن لديه الفرصة للنهوض بنفسه الى مستوى الناس البارزين [. . .] ، فإن (دير پارم) سيكون لها عدد من القراء بقدر قراء (كلاريسا) [لصامويل ريتشاردسون] لدى أول صدورها [. . .]

إن الدوقة هي أشبه بتلك التماثيل المذهلة التي تستدر الإعجاب بجمال فنها وفي الوقت نفسه تجعل المرء يلعن الطبيعة لأنها تبخل بنماذج من الحياة الحقيقية التي تستند إليها . عندما تقرأ الكتاب ، ستبقي [الدوقة] حيناً أمام عينيك كتمثال سام : ليس على غرار فينوس دي ميلو ، أو فينوس مديتشي ، بل ديانا تملك جاذبية فينوس الحسية ، وعذوبة عذراء رافائيلية ، وحيوية العاطفة الإيطالية . وفوق كل شيء ليس هناك شيء فرنسي حول الدوقة . كلا ، إن الفرنسي الذي صنع هذا التمثال ونحت وصقل الرخامة لم يأت بشيء من بلاده لهذا العمل . لا ترتكب خطأ . إن كورين [تأليف مدام دي ستايل] ما هي إلا خريشة تافهة بالقياس إلى هذه المخلوقة النابضة بالحياة والمفعمة حيوية . لسوف تتوسم فيها العظمة ، وستجدها فطنة وذكية ، ومشوبة العاطفة ، وجديرة بالتصديق دائماً ، ومع ذلك أخفى المؤلف بعناية الجانب الحسي فيها . فليس ثمة كلمة واحدة في الكتاب تشير إلى الجانب الحسي في الحب ، أو ما يمكن ان يثيره . ومع ان الدوقة ، وموسكا ، وفابريس ، والأمير ، وابنه ، وكليليا ، مع ان الكتاب كله

الشوك: متتال بالفلان آخرين

وأبطاله يمثلون، بشكل أو بآخر، كل أنواع العواصف من العاطفة، ومع أن هذه هي إيطاليا كما هي بالفعل، بكل الدهاء، والبراعة، ورباطة الجأش، والعناد، حيث يُمارَس فن السيامة العالية في كل ظرف، فإن (دير يارم) رواية أكثر طُهرًا من طهرانيات والتر سكوت. أن تخلق كائنًا نبيلًا، أكبر من الحياة، لا عيب فيه تقريباً، من دقة تجلب السعادة لموسكا دون أن تخفي عليه شيئاً، من عمة تعبد ابن أخيها فابريس، أو ليس ذلك عمل استاذ. إن فيدر، بطله راسين، العمل المتألق في المسرح الفرنسي، التي لم يجرؤ حتى الجانسنيون على إدانتها، ليست بروعة ولا كمال، ولا حيوية [الدقة].

إن ضعف الكتاب يظهر في الأسلوب، أي، في الطريقة التي تُجمع فيها الكلمات (ذلك أن الأفكار التي تكمن وراءها، وهي فرنسية بصورة واضحة، تشد الجمل سوية). إن الأخطاء التي يرتكبها السيد بيل نحوية بصورة خالصة: إنه مهمل وغير دقيق على غرار كتّاب القرن السابع عشر [...]. فأحياناً يستعمل صيغة فعل دالة على زمانه بصورة خاطئة، وأحياناً يغيب الفعل، وأحياناً يكرر استعمال «هذا»، «ذلك»، «ذاك الذي»، «ماذا»، إلى حد يرهق القارئ، وهو يذكرنا إلى حد ما بالترحال في الطرق الفرنسية في عربة ذات نوايض ضعيفة. إن هذه الأغاليط الفاضحة تدعو للاعتقاد بضعف الاهتمام بالتفاصيل. بيد أنه إذا كانت اللغة الفرنسية بمثابة طبقة من الصبغ تكسو الفكرة، فينبغي أن يكون المرء متسامحاً تجاه أولئك الذين تنتشر الصبغة على لوحاتهم الجميلة، مثلما ينبغي أن يكون قاسياً تجاه أولئك الذين يرى المرء عندهم الصبغة فقط. وإذا اصفرّت الصبغة بعض الشيء في مواضع عند السيد بيل وانحلت في مواضع أخرى، فإنها ستتيح للمرء أن يخلص بسلسلة من الأفكار تتابع من بعضها البعض الآخر طبقاً لقوانين المنطق. إن جملة الطويلة مركبة بصورة ضعيفة، وجملة القصيرة معدة بصورة غير ملائمة. إنه يكتب إلى هذا الحد أو ذاك بأسلوب ديدرو، الذي هو ليس كاتباً. بيد أن الأفكار التي تكمن وراء كتابته أساسية وحيوية، والعقلية أصيلة، وغالباً ما تكون منقّذة على نحو حسن. إنه ليس مثلاً ينبغي أن يُحتذى: وإنه لما ينطوي على خطورة أن يعتبر المؤلفون أنفسهم مفكرين عظماء.

إن ما يسعف السيد بيل هو عمق المشاعر التي تُضفي حياة على أفكاره. إن أولئك الذين

يرون إيطاليا عزيزة عليهم، الذين درسوها أو فهموها، سيقراون (دير پارم) بسعادة. إن ذهنية، وعبرية، وغط الحياة، وروح هذه البلاد الجميلة تنبض بالحياة في صفحات هذه الدراما الطويلة، لكن التي تستحوذ على الاهتمام، هذه الجدارية الواسعة، المثقنة، الصارخة في ألوانها، التي تحرك القلب حتى الاعماق، وتشفي غليل، أكثر الناس حرصاً ونشدانا للكمال.

هيوليت تين (Taine)

من المستغرب ان يزعم بلزاك أن «نقطة الضعف عند بيل هي اسلوبه»، على فرض أن الذائقة الجيدة تعني طرح الأفكار بأسلوب منمق [...] في هذا الإطار يمكن القول، ان بيل كلاسيكي بما لا يدع مجالاً للشك، او بالأحرى وببساطة إنه تلميذ للأيديولوجيين، وتلميذ للفطرة السليمة، ذلك انه ينبغي القول إن الاسلوب المجازي إنما هو اسلوب غامض، وهو لا عقلاني ولا فرنسي.

... إن بيل واضح ووضوح الاغريق ووضوح كتابنا الكلاسيكيين، اولئك الرجال ذوي الذكاء الخالص الذي يضرب على وتر الدقة العلمية.

منذ أقدم الأزمنة كان الفنان يختار عالماً خاصاً به. أما عالم بيل فينطوي على المشاعر فقط، وسلوك الأشخاص، وتقلبات المشاعر، وبكلمة، حياة الروح، وصحيح أنه بين الحين والآخر يلاحظ ماذا يرتدي الناس، واين يعيشون، والمناظر الطبيعية، ويوسعه أن يصنع حبكة من ذلك إذا شاء: و(دير پارم) تأتي مصداقاً على ذلك. بيد أن هذا ليس هدفه. ان له عينين للأشياء الداخلية فقط، للسلاسل من الأفكار والمشاعر. إنه سايكولوجي، وكتبه هي ببساطة عن تأريخ القلب الانساني. إنه يتجنب الكتابة عن الاحداث الدراماتيكية بصورة دراماتيكية. وقد قال هو نفسه: «إنه لا يرغب في أن يسحر روح القارئ بوسائل زائفة». من المعروف جيداً أن المبارزة، وتنفيذ حكم الإعدام، ومحاولة الهرب، مواضيع يتمتعها الكتاب، ونجدهم يبذلون قصارى جهودهم لخلق مواقف الترقب ومطّها، وكيف يجهدون في جعل حدث ما معتماً ومثيراً للاشمئزاز. وكلنا نتذكر الصفحات الأخيرة لمسلسلات من الكتب الكاملة وكيف نحس أنفاسنا، ونسأل: ماذا سيلي ذلك؟ إن هذه لحظة الفوز لكل تلك الكلمات من أمثال «وفجأة»، ومثلها من العبارات المنفرة بالشؤم التي تترصدنا مع حشد من الاحداث التراجيدية، في حين

الشوك: متتال بالآلام أخيرين

نقلب الصفحات بصورة محمومة ، وبعيون ملتبهة ، ورقاب مسمرة للوقوف على النتيجة . لكن اليكم كيف يصف بيل حدثاً من هذا الطراز : «لقد انتهت المباراة في لحظة : أصيب جوليان برصاصة في ذراعه ، فربطها بمندبل ، وبللوه بالبراندي والتمس الشيفالية دي بوثواساس من جوليان ، بأدب جم ، أن يسمح له بمرافقته الى المنزل في نفس العربة التي أقلته » . إن الرواية هي قصة جوليان ، وجوليان ينتهي الأمر به الى المقصلة ، بيد أن بيل لن يسمح لنفسه ان يعالج هذا الموضوع كما يفعل بعض مؤلفي الميلودراما . إنه أرفع بكثير جداً من أن يجرنا الى قاعدة المقصلة ليرينا كيف يجري الدم ؛ إن مشهداً كهذا ، حسب رأيه ، هو للقصابين فقط .

سانت-ييف : الأحمر والأسود

إن فشل بيل [ستندال] ينجم عن كونه جاء الى هذا الضرب من التأليف من خلال كتاباته النقدية فقط ، الى جانب عدد من الأفكار المسبقة الثابتة حول الموضوع . لم تُنعم عليه الطبيعة بالموهبة الغنية ، الخصب التي تتطلبها الكتابة القصصية التي تجعل الأبطال قادرين على الدخول بيسر ، ثم يتحركون هنا وهناك كما يقتضي الحدث ؛ إنه يرسم إبطاله استناداً الى فكرة او فكرتين في ذهنه يصورها راسخة الأساس ، وفي المقام الأول ، مثيرة ، والتي يُضي وقتها كله في تكرارها . إنها ليست كائنات حية ، بل آلات مصنوعة ببراعة ؛ في كل حركة تقريباً تجعل الواحد يستطيع تلمس الأدوات التي أدخلها الميكانيكي فيها ، وها هي تمارس عملها من الخارج . في (الأحمر والأسود) ، على سبيل المثال ، سرعان ما يبدو جوليان ليس أفضل من هولة صغيرة مستحيلة وبغيضة ، او وغد يمكن ان يذكر بروبسيير محكوم بوجود اعتيادي وعلاقات غرامية اجتماعية ، وذلك في إطار الفكرة او الصورة التي رسمها عنه المؤلف : وفي واقع الحال ينتهي مصيره بالمقصلة . إن الصورة التي حاول المؤلف رسمها عن المكائد والأحزاب السياسية في تلك المرحلة تغتفر كذلك الى النضج المنطقي البطيء ، الذي وحده يمكن أن يقدم صورة أصيلة عن المجتمع . هل سأكون فظاً ؟ [لكن الفظاظة أعوزته حتى الآن] بعد أن شاهد الكثير من إيطاليا ، ويعد أن عرف جيداً روما وفلورنسا في القرن الخامس عشر ،

سانت-ييف ، شارل لوغسطين (١٨٠٤-١٨٦٩) : اكبر ناقد لاجبي في القرن التاسع عشر في فرنسا ، وشاعر ، وكتب رواية في ١٨٣٤ .

وبعد أن قرأ ماكيافيلي كثيراً، أميره [يقصد كتاب الأمير لهذا الأخير] وسيرة حياة الطاغية الداهية كاستروتشيو، أن ذلك كله أساء الى قدرة بيل في فهم فرنسا وتقديدها في لوحات اجتماعية بالصورة الصحيحة التي تستحقها. إن رجلاً يتمتع بقدر من الاحترام التام في سلوكه وتصرفاته، وهو ما لم يكن عليه، ككاتب، يتعامل مع الأشياء من نفس المنطلق كما نفعل نحن، أما هو فقد كان يجد رياء في ما هو ببساطة إحساس شرعي بأداب المجتمع، وفهم معقول وصادق للحياة، كالذي نود أن نمارسه حتى في إطار رغباتنا.

وتعكس مراجعة سانت-بيف (الأعمال الكاملة) لستندال الصادرة في ١٨٥٤ مواقفه الشخصية، والتحفظات السياسية تجاه ستندال كهيدوني hedonist (ساع وراء المتعة)، وإنسان لا يعجبه العجب (cynic)، ومحرض. وأهم من هذا، إنه امتدح ستندال كناقذ مفعم بالحيوية لكنه اعتبره روائياً فاشلاً! وذهب سانت-بيف أبعد من ذلك، ففي ١٨٦٩ أطلق شائعة خبيثة مفادها أن ستندال دفع لبلزاك ليكتب ثناء الشهير على (دير پارم).

أميل زولا (في ١٨٨٠)

عن ستندال السايكولوجي

ستندال كاتب سايكولوجي قبل كل شيء. لقد شخص السيد تين طبيعة عمله بدقة عندما قال: إن يك كان معنياً بالجانب النفسي عند الانسان. فستندال يرى أن الدماغ يمثل كل شيء عند الانسان، وهو لا يحسب حساباً لبقية الأعضاء. إنني أتصور، بالطبع، أن المشاعر والعواطف، والتصرفات الشخصية، كلها تعتبر جزءاً من «الدماغ»، من هذه المادة التي تفكر وتعمل. إنه لا يرى أن الأعضاء الاخرى في الجسم يمكن ان يكون لها أي تأثير على هذا العضو العظيم الأهمية، او على الأقل، يبدو له أن هذا التأثير ليس قوياً او ذا شأن بحيث يحسب له حساباً.

هذا الى أنه نادراً ما يأخذ في الحسبان المحيط، وبذلك أعني الهواء الذي يعيش فيه الأبطال ويتنفسونه. إن العالم الخارجي نادراً ما يكون له وجود عنده، فهو لا يهمله أين ينشأ بطله ولا أية

أفاق حددت وجوده . ان القانون الأساسي لعمله ، إذن ، يمكن أن ينحصر في دراسة ميكائزم النفس لتلبية متطلبات هذا الميكائزم نفسه ، وهي دراسة فلسفية وأخلاقية بحثة للانسان . . . الانسان المنفصل عن الطبيعة .

إن اسم ستنال غالباً ما يُقرن بلزك ، ومع ذلك لا يبدو أن الناس ترى الفجوة الكبيرة التي تفصل بينهما . إن السيد (تَيْن) ، الذي يقارن بينهما ، يبدو غامضاً في هذا الموضوع . فهو يخص ستنال بالجانب السايكولوجي ، وما يتعلق بحياة النفس ، أما عن بلزك فهو يقول : «ماذا لاحظ بلزك (الكوميديا البشرية) ؟ كل شيء ، قد تقول ، نعم ، لكن كعالم ، كفيزيولوجي للعالم الأخلاقي ، كطبيب في العلوم الاجتماعية» ، كما دأب على وصف نفسه . ومن ثم إن حقيقة كون رواياته نظريات ، وإن غالباً ما يجد القارئ نفسه أمام ضرب من المحاضرة الجامعية ، إن هذه المناقشة والتعليقات هما مقتل اسلوبه .

أنا لا أفهم مقصد الناقد هنا مطلقاً . إن الطبيب في العلوم الاجتماعية ليس بحاجة الى النقاش والتعليق : إن كل ما يتعين عليه فعله هو طرح الحقائق . يلاحظ السيد تين طبيعة المزاج الأدبي عند بلزك ويعتبرها ، بلا مبرر ، عيباً مهلكاً في فنه . أما الحقيقة فهي ان بلزك بدأ بصورة علمية مناسبة بدراسة موضوعه ، ويستند عمله كله الى ملاحظاته عن الكائن البشري .

وهكذا يجد نفسه ، كعالم الأحياء ، يولي اقصى اهتمامه بجميع اعضائه الى جانب بيئته . وبالوسع تصويره واقفاً في غرفة التشريح ، ويده المبضع ، وهو يرى أن الانسان لا يملك دماغاً فقط ، مدركاً أن الانسان أشبه بالنبات في اعتماده على التربة . . .

أما ستنال فيبقى معتكفاً بصومعته الفلسفية ، يناقش بضع أفكار مختلفة ، معنياً برأس الانسان فقط ، ومصنياً الى كل نبض من نبضات الدماغ . إنه لا يكتب روايات لكي يحلل جانباً من الواقع ، كاثنته واشياء الفيزيكية ، بل يكتب روايات لكي يطبق نظرياته عن الحب ، ويطبق نظرية كوندريك عن كيف تنشأ الافكار . إن هذا هو الفرق الكبير بين ستنال وبلزك ، إنه فرق جوهري ، ولا ينبع من مجرد مزاجين متعارضين ، بقدر ما ينبع من فلسفتين مختلفتين .

وفي الحصيلة ، ان استدلال هو الصلة الحقيقية في السلسلة التي تربط رواية اليوم برواية القرن الثامن عشر . كان يكبر بلزك ستة عشر عاماً ، وينتمي الى عصر آخر . إننا بفضل نستطيع ان تنتقل الى الرومانسية ، ونعيد تكوين صلة مع العبقريّة الفرنسية القديمة . بيد أن ما أريد التوكيد عليه على وجه الخصوص هو ترفعه على الجسدي ، وصمته بشأن المعالم الفيزيولوجية للانسان ، والدور الذي تلعبه البيئة المحيطة به .

[. . .] أنا أحب (دير يارم) أقل [من الاحمر والاسود] ، لا شك ، لأن الابطال يتحركون في محيط أقل إلفه بالنسبة لي . وإذا شئت رأيي ، تعيّن عليّ أن اعترف بأنني أجد صعوبة كبيرة في تقبل إيطاليا استدلال كإيطاليا معاصرة . في رأيي ، إنه صوّر بدل ذلك إيطاليا القرن الخامس عشر ، مع كل مؤامرات السموم والمبارزات بالسيوف والجواسيس وقطاع الطرق المقتنعين - وكل مغامراتها الخارقة للعادة ، حيث يترعرع فيها الحب في برك من الدماء . أنا لا أعرف كيف يفكر السيد تين بشأن مسائل الحب في العمل الروائي ، أما حسب رأيي ، فإن الحبكة لا يمكن ان تشوه أكثر من ذلك ، ولا شيء يمكن أن يبدو مشابهاً لأوروبا في ١٨٢٠ . بالنسبة لي ، إنها كلها والتر سكوت خالصة ، ناقصاً العبارات الأنيقة . ولعلي على ضلال .

[. . .] حسن ، يبدو أنني ادركت أخيراً سبب عدم ارتياحي . ان استدلال منطيق بقدر تعلق الأمر بالأفكار ، لكنه ليس منطيقاً في حقل التأليف او الاسلوب . وتلك هي الثغرة عنده ، العيب الذي يتقص من منزلته . أو ليس هذا مدعاة للاستغراب ؟ هاكم نفسانياً من الطراز الأول ، من يستطيع حل العقدة المعقدة من الأفكار ببعد نظر منقطع النظير ، ويستطيع ان يبين كيف تتربط استجابات النفس سوية ، وكيف يتابعها بالتفصيل ، ولديه تحت تصرف يديه وسيلة للتحليل ، المنظم يفسر بواسطتها كل حالة متعاقبة من حالات الذهن . حتى إذا جئنا الى التأليف ، الى الكتابة الفعلية ، تخرج كل هذه المنطقيات المذهلة من النافذة . إنه يكتب الأشياء على عجل وجزافاً ، جملة بعد جملة تلبو أنها تسيل من قلمه على الماشي . ليس هناك منهج ، وليس هناك نظام ، أو ترتيب من أي نوع ؛ إنها مجموعة أشياء مختلطة بغير نظام ، فوضى متكلفة فوق ذلك ، شيء يبدو أنه يفترحه . مع ذلك ، هناك منطق في التأليف والأسلوب الذي هو في

آخر المطاف أشبه بذلك الذي يتحكم بالحقائق والأفكار. إن منطق فكرة معينة يفرض الطريقة التي ينبغي طرحها من خلالها؛ إن منطق فكرة معينة لدى شخص معين يحدد منطق الكلمات المقترضة للتعبير عنها. لاحظ أن هذا لا علاقة له بفن البلاغة أو اكتساب أسلوب متألق وجميل. إنني أقول ببساطة، إن في لب الذكاء المتفوق الذي يتمتع به استدلال ثمة ثغرة، أو أسوأ من ذلك، تناقض. إن المنهج يخونه عندما يتنقل من الفكرة إلى اللغة [...] .

إن استدلال كاتب كبير كلما قاده منطق المغري إلى حدث غير موضوع شك في أصلته حول الوضع البشري؛ بيد أن منطق ليس أكثر من حذقة عندما يحرف سايكولوجية أبطاله في محاولة لجعلهم كائنات فريدة ورفيعة المنزل. إنني اعترف بصراحة تامة بأنه في هذه الحالة يجعلني غير متعاطف؛ إن نبرته الدبلوماسية الغامضة، وسخريته اللاذعة، هذه الأبواب التي يبدو أنه برصدها بوجه الأشياء، ومع ذلك لا يوجد خلفها سوى الفراغ المتكلف في أغلب الأحيان، إن هذا كله يثير اعصابي. مثل بلزاك، إنه أب لنا جميعاً، لقد أتى بفن التحليل في الرواية، وكان فريداً أو رائعاً، بيد أنه كان يفتر إلى مزايا الروائي الحقيقي الجبار. إن الحياة أكثر بساطة.

ليون بلوم

تثبت حياة استدلال أن منهجه الذي يتبعه لتلبية حاجاته، لا يحقق سوى نتائج ناقصة. وتلك هي الحالة التقليدية مع المنظرين والمفكرين: إن حياتهم تلقي ضوءاً على نظرياتهم. غالباً رغمًا عنهم، لكنها نادراً ما تأتي مطابقة لها [...] . وكان لثقافة القرن الثامن عشر وأيديولوجي الامبراطورية تأثير كبير عليه. من بين اصنامه - في شبابه - كان مونتسكيو، ودي تراسي، وهلفتيوس، إلى جانب شكسبير. وكان يؤكد أن هلفتيوس كان «أكبر فيلسوف المحبة فرنسا». كما أنه اعتبر «منطق» كون ياك، أحد الدروس المهمة التي استفاد منها، وهو ما كان مدرّس الرياضيات ينصحه بشأنه: «ادرسه جيداً، يا ولدي، إنه أساس كل شيء». . . . وقد أشار مبرحة مرة إلى أن كلمة Logic (المنطق) كان بنطقها بصورة خاصة: «إن علينا، في كل شيء، أن نسير بهدي الـ Lo-Gic تاركاً فاصلة - في لفظها - بين المقطع الأول وبقية الكلمة» .

اشتراكي فرنسي معروف، ورجل دولة (في النصف الأول من القرن العشرين). وكان كاتب مقالات وناقلاً لأمعا. كتابه عن استدلال مهد السبيل لكتابات نقدية لاحقة، ولا يزال يحفظ بأهميته.

مثل هلفيتوس، ومثل كوندريك، كان امبريقياً، وحسياً، وعقلانياً؛ مثلهما، كان يعتبر الحواس أساس المعرفة كلها؛ ومثلهما، كان يعتقد أن الافكار تنبع من الأحاسيس المكبوحة والمعممة؛ ومثلهما، في الوقت الذي كان يضع حدوداً لدور العقل في التصنيف المنطقي للتجربة، كان يؤمن بسلطانه التام على الطبقة.

[...]. ورغم كل الفوارق، إن مبدأ «البيلية» [من اسمه بيل] يلتقي مع نيتشة. إن بعض الافكار لحم للسادة، والبعض الآخر كلاً للعبيد. لكن نيتشة، الذي ينسب الى سوبرمانه احياناً فعلاً بطولياً، وأحياناً أخرى حياة رهبنة، كان قادراً على تحقيق نصره بصورة مثالية. أما ستندال فعلى خلاف ذلك، يواجه نخبته بالواقع اليومي إنه يزج بهم في الحياة الاجتماعية، في ذلك الروتين من العلاقات المتبادلة، والواجبات المرهقة. والعلاقات الصغيرة التي يفرضها العالم علينا؛ او بعبارة أخرى، بدلاً من أن يتصور، مثل نيتشة، نخبة مكلفة بالنصر، يبدأ من نخبة معذبة ومضطهدة تقريباً [...].

يجب أن ننظر الى الأشياء بعين صافية، متجنبين كل المظاهر المضللة؛ «إن الخطأ في كل شيء هو عقبة أمام السعادة». عندما تكتب بصراحة وعلى المكشوف، فإن البوليس يقف لك بالمرصاد. وعندما تفعل شيئاً. أو تفكر، فإن الجمهور يصبح في موقف الرقيب. لذا يتعين عليك أن تتحایل على العالم كما لو كنت تفضل الجواسيس؛ ولأجل تحقيق ذلك ستملأ أوراقك الخاصة بأسماء مستعارة، وبكلمات لها معانٍ خاصة، وتناقضات متعمدة؛ وتخفي أفعالك وراء انصياعك لقوانين المجتمع...

وقد سبق أن أكدنا: أمام أي من أفراد النخبة، الذي يجد نفسه مضطهداً أو مهدداً من العالم المعادي، يصبح الرياء الوسيلة الوحيدة للتمتع بالاستقلالية. فلنخف أصواتنا وخلافتنا عن المجتمع، ونستجيب الى التنازلات التي يتطلبها؛ حتى إذا ضمنا راحة بالنا وراء هذا التوازي الكاذب، عشنا خفية، بما يتماشى مع أهوائنا وفلسفتنا.

إن رسالة ستندال الغريبة التي كتبها الى شقيقته بولين في ١٨٠٧، هي وثيقة تلقي ضوءاً على هذه السياسة بكل ما تنطوي عليه من صراحة فاضحة [...]. ينصح ستندال اخته بالزواج من رجل غني، بلا حب، لنفس السبب الذي يدين فيه المجتمع قلة احتشام الفتيات غير المتزوجات، لكنه يتسامح مع كل الحريات التي تمارسها الزوجات الشابات. فما هو دافع ذلك، في آخر

المطاف؟: اكتساب بعض الحرية في «البحث عن السعادة»، لتحصل بولين على استقلالها بعد ان تدفع للمجتمع ما يقتضيه، وبعد ذلك تستطيع ان تحصل على سعادتها بطريقتها الخاصة. إن ذوي المنازح الرومانسية يتصورون انهم سيجدون الباب مشرعاً والحرية في كل مكان، بيد ان الكتب، «هذه الكتب اللعينة»، هي التي تغذي اوهامهم الجامحة.

[...]. في السياسة، قاده كل القناعات المدروسة الى الديمقراطية. لقد استجاب فوراً الى دروس مونتسكيو وروسو. وكان متحمساً للمجلسين، ويوسعنا ان نذكر ان جوليان سوريل، عرّض نفسه في المعهد اللاهوتي. الى اسوأ انتقام لأنه قرأ Le Constitutionnel الوثيقة اللبرالية في ذلك الزمن. على انه في حين أن العقل يعترف بالديمقراطية كأفضل نظام للحكم ويقف ضد كل تمييز اجتماعي بين البشر، فإن القلب والاعصاب يتطلبان تلك المشاعر المتساوقة تماماً التي لا تحققها سوى النخبة: «كان لديّ ولا أزال اكثر الامزجة ارستقراطية. إنني على استعداد للقيام بأي شيء من اجل سعادة الجماهير، بيد انني أفضل قضاء خمسة عشر يوماً من كل شهر في السجن على أن أعيش بين اصحاب الحوانيت». ونفس هذا التناقض نجده في نظريته الاستيطيقية. فعنده ان ادوات الفنان تشتمل على «تقنية» معينة ومحددة، او بكلمة اخرى، على شيء علمي، ... لكن الالهام الخلاق، في الوقت نفسه، ونشوة التأمل في الجميل ينطويان على شيء غامض، شيء حالّ (محايت) في الحياة الداخلية، شيء من الوحي يتعذر وصفه لأنه ينبع من اكثر المناطق سراً في القلب. ... ونفس التناقض يصدق على كتابته: منطقي بحث عندما يتحدث عن المشاعر او الكائنات، وشاعري بحث عندما يصفها.

بيير باريري

حول السياسة في (دير بارم)

[...]. إن وجهة النظر النقدية البرجوازية عن الرواية واضحة، واضحة جداً: إذا كانت (الاحمر والاسود) رواية القلق عن رجل قلق، فإن (دير بارم) رواية الاطمئنان والاسترضاء عن رجل في حالة سلم مع العالم، الذي وجد في الفن خلاصاً لمتاعبه. فهل هي ضرب من المباركة؟

بيير باريري درّس في حلب وبيروت بين (١٩٥٢-١٩٦١). كتب دراسات مهمة عن بلزاك، مثل (بلزاك ومرض القرن)، و (اساطير بلزاكية)، و (عالم بلزاك). وله كتابات اخرى عن الواقعية، وغيرها، وهو معنيّ بالعلاقات الطبقية التي تنعكس في النصوص الأدبية.

بيد ان الاعتراض ينهض في الذهن على الفور : في حالة سلم مع العالم ؟ هذا الرجل [مستدال] الذي سيكتب بعد ذلك (لاميل)؟ ومن هو الذي توقف عن كتابة (لوسيان لوفان) خوفاً من البوليس ؟ في حالة سلم ؟ الكاتب عن الاوغاد ، هذا ؟ كلا ، حقاً ، إنها لا تثبت على محك النقد او التحليل . وفي الواقع إن بوسع المرء أن يرعى بوضوح المصيدة التي وضعها هؤلاء السادة : يحيا الفن ، الذي بفضلله انتهى الصراع بين الطبقات ! يحيا الفن ، الذي حل بجرة قلم مشاكل العالم ! لقد همل لها اندريه جيد : «لقد كتبت الرواية بالكامل لأجل المتعة» . فلتحيا المتعة ! ، التي تعني ، أو ليس كذلك ، الى الجحيم مع «الاشياء الاخرى» ، او بكلمات اخرى ، مع التساؤلات الثقافية . فرغم ان المرء قد يعجب بالرواية ، فعليه ان يحتج على هذا ؛ أي على المرء ان يتحسس مغزى هذا الابتعاد الظاهر عن الصراع الطبقي في الرواية الستندالية ، وعن هذا اللجوء الى شكل من اشكال العالم الفردوسي ، هذا الهروب الظاهري ، هذا الامتناع الظاهري عن الحديث عن فرنسا والوضع الراهن ، في روايته لم تعد النقود والمصالح تلعب فيها الدور نفسه بصورة جلية كما في روايات مستدال السابقة .

لقد اغمض النقاد البرجوازيون دائماً عيناً واحدة عن (الاحمر والاسود) والنصوص المشابهة لها (أرمانس ، ولوسيان لوفان) . ومن جهة اخرى طربوا كثيراً لدير بارم . وهو ليس عيب دير بارم ، ومع ذلك يتعين علينا أن نفهم سر ذلك .

لم يربول بوجيه ، الروائي والناقد في الشؤون الاخلاقية ، والريشة بين اسنانه ، في جوليان سوريل لا اكثر ولا أقل من «السايكولوجية الارهاية الغادرة ، والكومونة ، والبولشفيك» . وقد اعيد نشر ذلك في ١٩٢٥ ليس في نشرة يمينية متطرفة ، بل في المقدمة التي اعدت لطبعة اكاديمية مهمة عن (المؤلفات الكاملة) لمستدال ! في تلك الايام كانت البرجوازية ناصعة الجبين . أي منهم يجرؤ اليوم على كتابة شيء كهذا ؟ لعلمهم اليوم سيشغلون أنفسهم بـ «سحر» جوليان . ومع ذلك لم تتغير البرجوازية . بل لقد تردت كثيراً . وعلى أية حالة انها لم تعد قادرة على مواصلة النضال بالطريقة التي تتمناها . لقد رأى بول بوجيه في جوليان «عامياً تحول من طبقة الى اخرى» . ولم يدن هذا «التحول الطبقي» . بل لاحظ ، في القرن السابع عشر (عند موليير ، على سبيل المثال) ، ان هذا التحول تم على نطاق عوامل بأكملها . لذا إن مثل هذا التحول لم يعرّض في تلك الايام المجتمع ولا الافراد الى الخطر . على النقيض من ذلك ، حقق ، بفضل حكمة «التدرج خطوة

الشوك: مستندال باللام آخرين

خطوة»، تجديد النخبة الحاكمة. وفي القرن التاسع عشر، من جهة أخرى- وهذا ما لم يدركه مستندال فحسب بل و(بنزعة اجرامية، اوليس كذلك) شجع عليه- تم تحقيق هذا التحول الطبقي بصورة غير حضارية، حيث تحطمت عوائل وتحلل افراد [. . .] ويورجيه لم ينس ببنت شفة بقدر تعلق الامر بأسباب هذا التحول الطبقي بعد الثورة. ولم ينطق بكلمة ايضا عن فوضى، الحركة الاجتماعية. ويوسع المرء ان يرى لماذا تبدو (دير بارم) أقل إرباكاً، لأنها رواية يتحرك فيها الافراد فقط، وليس المجتمع، والتي فيها لم يكن «التقدم في المجتمع» ظاهرة جماعية، وفيها تكون الكلمة الاولى للمكان، وليس ثمة «صورة واضحة» للتحول الاجتماعي، او ان «الثورة» في الافق. نعم، هناك تناوب بين التقدم والانتكاس؛ نعم، كانت ثمة انتفاضة صغيرة بعد موت الامير [في رواية دير بارم]؛ بيد انه لم تكن هناك حركة في عمق المجتمع، ومن ثم إن مبادرات، وردود فعل الافراد لم تعد لها نفس الاهمية كما في الروايات عن الثورة البرجوازية التي كانت قيد الاعداد في فرنسا. وكانت هذه تنطوي على الأقل، على بعض الغذاء للتفكير وشيء يرفع المعنوية، لدى بعض القراء. فلماذا أمدّ مستندال القراء الامثاليين بما يبدو مجرد فرص للهو؟ وفيه كل هذا اللعق للشقاء الانتقادية في هذا «التجرد من السياسة» في الرواية؟ لماذا، أيضاً، هذا التجرد من السياسة؟

لا شك في ان المسألة كلها تكمن في التخلي عن (لوسيان لوفان). ما دام التأريخ بلغ درجاً مسدوداً، وكتب على رحلة البطل أن تتعثر، فثمة شيء واحد فقط يمكن عمله إذا أراد المرء ان يكتب، story (hi) أي، إذا أراد ان يعبر، بالرغم من كل شيء، عن حياة المرء الداخلية، اذا شاء المرء أن يؤدي «واجبه» كمن يعيش من قلمه: وبالذات، في العودة الى زمان ومكان لا يزال التأريخ فيهما مفتوحاً الى المستقبل، ولم تكن عواقب المجتمع البرجوازي المعاصر تفعل فعلها. باختصار، زمان ومكان لا يزال فيهما تطور العلاقات الاجتماعية حراً ومفتوحاً، مستقبل اصبح الآن في فرنسا ماضياً. وهذا هو ما كان متحققاً بصورة تقريبية وجاهزة في «إيطاليا». وبين (لوسيان لوفان) و(دير بارم) راجع مستندال كثيراً «الحوليات الايطالية»، في نصوص القرن السابع عشر: بيد أن عودته الى وضع سابق لم تكن كلها بسبب بقاءه في إيطاليا [. . .] وفي الواقع إن هذا كله يعود الي البحث عن تضاريس جديدة. . .

انها الأصره غير المتوقعة مع الثورة الفرنسية التي ستضفي على الموضوع كل قوته الحاسمة:

ميلان المنحرفة على يد بوناپارت في ١٧٩٦ تمثل، في لحظة اعجوبية قصيرة، تحقيق الحرية القديمة الطبيعية في إيطاليا سوية مع الحرية الجديدة في فرنسا، الحرية السابقة للبرجوازية والسابقة للارستقراطية وحرية الشعب.

لحظة غريبة مثيرة للدهشة: إيطاليا، بلد الفطرة، تصبح أكثر فطرية عندما يخلصها جنود الثورة، ذوو الاممال البالية، لكنهم فطريون كذلك، من التماسويين [...] حيث يجد المرء نفسه في وضع غير معاق، لكنه كان صباح قرن وضاء، في حين كانت (لوسيان لوفان) رواية حلول الليل، او على وشك ذلك، رواية عن نهاية عصر واحتوائه النهائي من قبل البرجوازية.

ان فعل الهروية الأدبية ينطوي هنا، إذن، على مغزى سياسي عميق: بوسع المرء أن يكتب رواية عن السعادة فقط عند مقايضة المجتمعات الأدبية. أي اذا كان المرء غير قادر على تغيير المجتمع القائم او تصور ان المجتمع القائم سيتغير يوماً ما، فبوسعه تبني مجتمع آخر في كتابته. وبالتالي، سيتغير كل شيء في المظاهر والأهمية.

[...] ان المعارضة في (لوسيان لوفان) [...] لم تكن شيئاً قط. بيد أنها تعني شيئاً في ميلان في ١٧٩٦. لأن التاريخ لا يزال له فرصة. إن كل الصبغ التي تبدو فارغة في (الاحمر والاسود) استمرت في تلاشيتها في الجوهر في (لوسيان لوفان) او انها اصبحت خالية تماماً منها. أما في (دير پارم) فهي مفعمة بحيويتها او في حالة حسنة [...] وهكذا إن الابداع والمشاريع الحياتية اصبحت في كل مستوى وفوق كل شيء (بالنسبة للمواطن الفرنسي في ١٨٣٩) في مستوى الكتابة الروائية، ممكنين وقابلين للتفكير فيهما.

لقد قال فلوير ما أنعم المرء حين يجد نفسه مجبراً على استعادة قرطاجة الى الحياة ثانية! أما ستندال فليس بحاجة حتى الى تبرير نفسه: كيف يجد المرء نفسه بحاجة ماسة للايمان بالحياة ليعيد خلق إيطاليا محررة بواسطة الثورة الفرنسية! ان الفرق لا يكمن في طبيعة كل من الكاتبين فحسب، بل وفي موقعيهما المختلفين والوسائل التي تم فيها تدويت هذه الاشياء:

ففي ١٨٣٩، كان الناس لا يزالون متقاتلين، على الرغم من انسداد السبل، حتى ولو بمواصلة الايمان بقيمة الحلم، في حين ان الحلم سيصبح مدعاة للضحك في أيام فلوير، وشيئاً فشيئاً سيكون مدعاة للهزء به او التخلي عنه. وهكذا ببساطة، اصبحت هناك حاجة، في فرنسا عام ١٨٣٩، عشية مجيء Guizot الى السلطة، الى إعداد بديل. وستحقق إيطاليا يوتوبيا مزدوجة: يوتوبيا

جغرافية وأخلاقية (بلد الفطرة)، ويوتوبيا سياسية (البلد الذي لم تظهر فيه بعد التناقضات). إنه عصر ذهبي.

[...]. هذه الرواية التي تحوم حول فكرة السعادة، هي رواية واقعية في إطار ما تنطوي عليه كتابات ستندال بعامة: فابريس يفكر فقط بالمغامرات، والأبهة، والمجد، لكنه مع العائلة الفلمنيكية حيث أقام بعد أن أصيب بجرح، بصحبة أنيكن الصغيرة، تساهل، مثل جوليان في صحبة مدام دي رينال: «ترى هل يمكن أن يكون وضعي أفضل في مكان آخر؟» ومع ذلك سيرحل، لكنه فقط ليوافق المشكلة نفسها ثانية: هل سيعيش في أمان بحسب قوانين النظام، مع خيله وعشيقاته، أم سيعيش في خطر؟ أثره يحب مارييتا أم لا فواستنا؟ لا شيء من هذا تماماً. لكنه لا يستطيع مقاومة رعشة ركوب المخاطر. وفي كل مناسبة ينطلق التماساً للمغامرات ولا يحصد سوى الكارثة. وعلى طريقته هذه، يبدو فابريس رافضاً دائماً لنمط الحياة البرجوازية. إن الولع في سرد قصص المغامرات لا يلغي الجانب التحليلي: المغامرة لا تعيد خلق العالم، ولا كذلك رفض المغامرة. إن الشيء نفسه تماماً ينسحب على [عمته الدوقة] سنسرينا: موسكا يوفر لها وضعاً جاهزاً وسعادة جاهزة، وباستمرار يتحدثان عن الاعتزال والحياة في دعة وهدهوء، بيد أن هناك دائماً التطلع إلى إغراءات الحياة. وبلغت أقل دراماتيكية يجد المرء هنا ثانية المأزق الذي يشكل جوهر الميثولوجيا البلازائية، وبصورة أعم، ميثولوجيا الرواية الرومانسية: فيما لو عشت حياة رضية بطيئة على جزيرة صغيرة أو أن تصرف طاقتك وتحرق الحياة [...].

نقطة أخرى من إبداعات ستندال هي أن الأطار العام يبقى لبراليا على نحو صارخ ويتخذ طابعاً نقدياً باستمرار: هاجس رئيس اساقفة پارما تجاه الطموح الذاتي (الذي يعكس بصمات المفكرين الاحرار وفولتير)، وتجاه كل تلك الأفكار حول «سعادة أكبر عدد من الناس»، تلك الهرطقة من بنات افكار القرن التاسع عشر؛ وكذلك، ايضاً، محاولة الأمير [أمير پارما] لعب دور لويس الرابع عشر رغم صغر مملكته. يعيد ستندال صياغة الخطاب الرجعي الذي كان سائداً في بداية القرن التاسع عشر ويقابله بخطابه التقدمي الساخر: تمين لكل ما هو أصيل وشخصي، أو إحساس بحقوق الانسان العامة، وإضفاء ظل من السخرية على كل ما هو استبدادي. وكذلك، كما هو الحال دائماً مع ستندال، ليست السهام موجهة فقط إلى النزعة المحافظة والظلامية عند النبلاء: إنها موجهة إلى كل النزعات المحافظة، لدى النبلاء والبرجوازية... فالأب بلانية's abbe Blane

الطيب يتنبأ بأنه «في غضون خمسين عاماً قد لا يكون هناك مكان لحياة الترف»: وهذه تنم عن موقف سان سيموني لم يكن مستندال ضده.

[...]. إن الاسترسال الروائي بحد ذاته، ومنطقه، وغماسكه، والتساؤلات التي يثيرها، ولحظات الإشراق والخيبة، ذلك كله ينطق باحساس بحرية مكبوتة لتذوّت نفسها بحكم فقدان الفرصة، رغم آمال ووعود ١٧٩٦، في تحقيق ذاتها في العالم. بيد أن هذا التذوّت -نقطة أخرى مهمة من النقض الديالكتيكي- ليس من طبيعة ارتيائية أو متشائمة. الدليل؟ دخول الفرنسيين ميلان، في حالة مفعمة بالنشاط والبهجة، لكن الستارة رُفعت، في مقابل الفوضى الهائلة لواترلو [آخر معارك نابليون، الخاسرة] التي تم تصويرها من تحت. لكن أوليس ما يدعو للدهشة أن واترلو طورت كمعركة وليس كهزيمة، وأن نبرة الكارثة كانت غائبة؟ إن هذا التباين الأساسي مع واترلو في (يوساء) فكتور هوغو هو ليس التباين الوحيد بين وجهة نظر محدودة [بالأصل نظرة عين دودة] ونظرة كونية شاملة. فعند هوغو تمثل واترلو الانهيار المثير والحاسم لعالم ولبطل (سوية مع، ضمناً، الوعد بالنصر يوماً ما، وبالنور الساطع، وبكل الآمال)، أما بالنسبة لمستندال فهي ببساطة مسألة تتعلق ببساطة معينة واحدة في حياة شاب... إن نابليون مستندال ليس رجلاً جاء ليزعج الله. إنه رجل ببساطة، والصورة التي كوّنّها عنه الآخرون. لا المعجزة ولا الكارثة لازمت أصله، بل دلائل. وفي هذا العالم من الدلائل يحاول الإبطال أن يعيشوا. ونقيضاً لذلك، مع ذلك: حول هذه النقطة يحوم مستندال لكنه يغيّر أيضاً.

أوليس (دير يارم) في حقيقتها رواية بلا أبطال؟

من هو، بالفعل، بطل (دير يارم)؟ مثل هذا السؤال يبدو لا معنى له لو طرحناه بصدد روايات مستندال الأسبق، التي هي خطيّة (سيرة بطل واحد) ومركزية (تحمل كل شيء إلى هذا البطل الفرد). لكن هنا؟ في البدء كان البطل، بشكل ما، [مدينة] ميلان بعد تحريرها، سوية مع سكانها الذين وقفوا في الحب بجنون. ثم، لفترة طويلة، ولفترة طويلة أيضاً، عندما غاب عن يارما، لا سنسقرينا. وفي أحيان أخرى، موسكا، المحب الذي كانت الغيرة تنهشه. ثم فابريس مرة أخرى، وأكثر وأكثر بصورة مانعة، فابريس الذي لم تكن [عمته وعاشقته] سنسقرينا أكثر من مرحلة في تطوره عندما تمتنت علاقته بكليليا. في الحقيقة، إن السؤال يصعب تقديم إجابة كاملة عنه. ليست هناك بؤرة مركزية حول سلسلة معينة من الأحداث

في هذه الرواية التي لا يكاد ينطبق عليها عنوانها التنصيري . لا بد أن ذلك تم اختياراً . ولم يكن دير پارما هو الدير فقط الذي اعتزل الحياة فيه فابريس ؛ إنه في اطار ما مدينة پارما ، التي تحدث فيها أشياء غير اعتيادية . لقد أراد ستندال أن يكتب ليس قصة عن فابريس وحده ، بل قصة عن جماعة ، عن شعب بكامله ، وفي آخر المطاف ، شيء يدعو للسخرية أم لا ، إنها پارما التي كانت موضع تساؤل ، وليست المصائر النهائية لأفراد معينين .

على أن الطريقة التي كتبت بها - بسرعة - ومقترب الهاوي لا يقدمان تفسيراً تاماً لعدم التماسك الظاهر في الرواية وابتتار نهايتها . كان ستندال يجرب تبعاً موضوع «فابريس في واترلو» ، ثم «سنسفرينا - موسكا - فابريس» ، ثم «فابريس وكليليا» ، كل هذه «الثمات» التي كانت في غالب الأحيان «في الوقت نفسه» جاءت الواحدة فوق الأخرى . وفي النهاية ، وإذا لم يُبد المرء اهتماماً كبيراً بالتركيز على فابريس وكليليا في الفصول الأخيرة ، فإن (دير پارم) رواية بلا أي بطل حقيقي أو شخصية متميزة . وفي هذه الحال سيستغرب المرء إذا لم يكن الكتاب يمثل ، في ١٨٣٩ ، أزمة معينة في الرواية التقليدية ، أو على أقل تقدير تساؤلاً معيناً بشأنها ، ومن ثم شيئاً من التساؤل حول موقع ، ودور ، وقيمة الفرد في العالم . إن المتعة الناجمة عن رواية حوادث ومغامرات ، وتحليل أوضاع ، تبرهن على أنها أقوى من الرغبة في كتابة عمل روائي متماسك : إن التماسك يمكن العثور عليه في مكان آخر ، والمتعة ستتحقق بطريقة جديدة ، في هذا الاطار ان الفصل المكرس لواترلو يشير إلى أمام : إلى رواية الجمهور ، الرواية التي تتعامل مع الأفراد مختلفين كلهم سوية ويعيشون جنباً إلى جنب ؛ إنها رواية عن هييجان كبير وغني يكون فيه الفرد عبارة عن نقطة واحدة فقط . فكّر في (أرمانس) ، تلك الرواية المركزة بالكامل على حالة فقط ! لقد اتسع عالم ستندال . لم يعد هناك أبطال نموذجيون بالمرء . لم يعد الفرد «هو» الرواية لأن الفرد لم يعد «هو» العالم . لقد آل الأمر بالأنانية إلى ما يلي : تحرر في اطار «النموذج الفرنسي» في الرواية السايكولوجية والذاتية التي أصبحت الشكل الملائم للملاحظة معينة في تطور المعرفة الأدبية ؛ وانتقال إلى الإبداع في كتابة شيء رمزي لم يعد ستارة المسرح لحلفية بل الموضوع نفسه . في هذا الاطار ، تعتبر (دير پارم) ملحمة . فهل يعني هذا - وعلى المرء أن يتوصل إلى هذا ، أن يعود دائماً إلى هذا - أنها رائعة ستندال ؟

هل هي رائعة كاتب؟

إن ما سأقوله سيبدو متناقضاً مع ما قلته في البداية . مع ذلك ، لا مندوحة من الكلام بلا غموض ، ورغم إدراك الإشكاليات المترتبة عليها . أي امرئ يطرح أسئلة معينة بشأن هذه الرواية - وستندال يشجع على ذلك . . لا بد أن يبقى حائراً بشأن هذا (الدير) ، النص المقدس ، وواسطة العقد ضمن تقاليد الرواية وضمن تقاليدنا الثقافية ، وينطوي على كل ضروب المؤامرات الصامته إلى هذا الحد أو ذاك ، التي استعملت بصورة مكشوفة إلى هذا الحد أو ذاك للتقليل من شأن الروايات الثلاث الأخريات ، إلى مرتبة من النصوص التي مهدت السبيل . حسن ، سأعترف بها ، مخاطرأ بترويع حراس ثقافتنا : إن (دير پارم) ، رغم كل أهميتها ، هزنتني أقل من (أرمانس) ، و(الأحمر والأسود) ، و(لوسيان لوفان) . هذه الروايات الثلاث تتحدث إليّ بصراحة . أما (دير پارم) ، في مجملها ، فتشغلني بالعديد من الطرق الملتوية في قول الأشياء . إن متعة المغامرة ، وسحر الأبطال ، والعالم المسرود بهذه الصورة المملمة ، نعم . لكن أولم يعودنا ستندال على شيء آخر؟ سيكون من السخف أن «نصم» (دير پارم) بأنها مجرد تراجع خطوة إلى الوراء بالمقارنة مع ما تم قبل ذلك [. . .]

لنذهب أبعد من ذلك . لقد كانت السلطات هي التي دفعت ستندال إلى كتابة (دير پارم) . لقد صنع ستندال خير ما هو ممكن من شيء رديء ، وبصورة رائعة . لكن ألا يمكننا أن نتصور كيف ستكون [رواية] (لوسيان لوفان) لو أتيح له أن ينجزها؟ لأجل هذا لا تبدولي (دير پارم) رائعة ستندال بأي شكل من الأشكال ، ولأجل هذا أيضاً ، في نهاية الأمر ، تبدولي هذا النص مشبوهاً . إنه لمن السهل جداً اعتباره شيئاً مرحلياً بدلاً من رواية ذات إيقاع عالمي ، وتجريداً نسبياً للعالم من الإشكاليات . ففي حين غمرت الروايات الثلاث السابقة البنية الاجتماعية في محلول حامضي (أسيدي) ، فإن (دير پارم) تريق ببساطة ماءً صافياً عليها .

ليس هناك تعرية بل شطف رقيق . رقة ، وحب ، وجمال . نعم . بيد أن ذلك يفتقر إلى المزيد من الدليل الدامغ على الزمانية والمكانية . معجزة من معجزات المخيلة . نعم . لكن فقط لأن التخيل هو كل ما سيقى . وكما قلت ، كان ستندال محكوماً عليه أن يكتب (دير پارم) .

الشوك: استدلال بالآلام الآخرين

لكن أليس مما يدعو للأسى أنه لم يكن حراً لكتابة شيء آخر؟ تبدو لي (دير پارم) أنها تنطوي على محتوى مكبوح - عُرض على نحورائع لكنه يبقى كظيماً رغم ذلك - لتقليد كامل لأدب الرومانس الذي حُرّم من التعبير. إن (دير پارم) رواية معرفة. لكن أئن يكون بوسع المرء أن يتصور ويتمنى لو أن المعرفة الأدبية يمكن أن تجد لها منافذ أخرى في غير المحرمات؟ شيء آخر، بل كلمة واحدة تندرج في باب النصيحة: بعد قراءة (دير پارم)، إقرأ (مدام بوفاري). ها إننا مرة أخرى، نجد فرنسا العسرة والحقيقية، متحررة من الوهم، لكنها حقيقية، بلا أوبرا أو باليه، وفيها وجد الرومانس مكانه المناسب مرة أخرى. إنها ليست غلطة استدلال؛ بيد أن (دير پارم) تصور رجلاً يتعد عن ساحات القتال ويتركنا مع القليل من أطياهاها، كما في واترلو. ينبغي أن لا ننسى على أية حال: أن (الأحمر والأسود) كانت مارينغو Marengo استدلال، و(لوسيان لوفان) تمثل معركة اوسترليتز. وماذا لو كانت (دير پارم) واترلوّه بشرائط مكشكة؟

لا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظات لا تنتقص بأي شكل من الأشكال العناصر الإيجابية في الرواية، التي سبقت الإشارة إليها...]

روبن بَسْ Robin Buss

في مقدمة لرواية (لوسيان لوفان)

كان جوليان [بطل رواية، الأحمر والأسود]، ابن نجار غني، ومنذ صغره نشأ شديد الإعجاب بنابليون. مع ذلك كان يدرك أن الجيش، تحت ظل الملكية المستعادة، لن يحقق طموحات فتى من الطبقات الأدنى، لذا اختار الطريق المفتوح أمامه: الكنيسة. هنا وضعنا استدلال أمام حقيقة واضحة، في مرحلة رجعية دينياً وسياسياً، يصبح هذا اختياراً انتهازياً. وكان نقاد الرواية الأوائل تسلموا نسخهم من الكتاب بعد ثورة تموز في ١٨٣٠، وشعروا بأنهم ضلّوا لأن الزمن تغير. لكن تفاؤلهم [بشأن التغير] لم يكن مبرراً، وكانوا مخطئين في اعتقادهم بأن تحليل استدلال للتأريخ الحديث قد تجاوزته الأحداث.

على أن الأمر كان أكثر وضوحاً عندما انبرى لتأليف (لوسيان لوفان). فهنا أيضاً، كان

البطل شاباً، معنياً في المقام الأول، مثل جوليان، بعواطفه، لكن ستندال كان أذكى من أن يتصور أن العلاقات بين البشر، حتى أكثرها رقة، تنبع من فراغ. فعندما جعل جوليان يشهد آخر سنوات الملكية البوربونية المستعادة، فلم يكن يوسعه عزل نفسه عن المجتمع، خالقاً بدلاً من ذلك تفاعلاً حيويًا بين الشخصي والسياسي، وصفه ر. م. آدمز في ١٩٥٩ على النحو الآتي: «كونشوتو لعازف عاطفي مع أوركسترا اجتماعية». إنه أكثر روائي القرن التاسع عشر رهاقة حس سياسي وأكثرهم عمقاً في فهم كيف أن الظروف السياسية تتحكم في حياتنا. وتبدو رؤيته أكثر إقناعاً لأن أبطاله المركزيين ليسوا معنيين بصفة خاصة في الشؤون السياسية ولديهم القدرة على التسامي فوق الحدود التي يفرضها عليهم زمنهم.

و(لوسيان لوفان) رواية عن الحياة العاطفية والثقافية لشاب فرنسي فُصل من معهد الدراسات الهوليتكنيكية لأسباب سياسية، ثم ذهب إلى بلدة نانسي الريفية. وهناك يقع في حب امرأة... وتتشعب الرواية والأحداث العاطفية والسياسية. وعلى سطح هذه الأحداث يبدو لنا أشخاص هذه الرواية، لوسيان، ومدام شاستليه، ومدام غرانديه، ووالد لوسيان، مألوفين: يمكن التجاوب معهم كأبطال بلزاك أو فلوبيير [...].

هذا إلى حد ما على الأقل، بيد أن هذا البعد الشخصي والعام للرواية متداخل مع خلفية اجتماعية معينة بحيث يبدو من المتعذر تفادي ملاحظة أن الكاتب تصور أبطال روايته في إطار سياسي و«إنساني» على نحو تام. إن التمييز هنا يبدو كاذباً. فستندال يعتمد أن يؤكد لنا أن مدام دي شاستليه مؤمنة بالشرعية، وأن لوسيان، الذي يمقت «المعتدلين» من أنصار ملكية تموز [١٨٣٠] عيّل إلى السان سيمونيه، لأن هاتين الخصيصتين تعطيان فكرة مهمة عن هاتين الشخصيتين الروائيتين المركزيتين. والكتاب يتحدث عن مُلازم يقع في حب أرملة من المحافظات؛ وهو أيضاً عن ليبرالي يقع في غرام إنسانة ملكية النزعة [...]. ولفهم رواية (لوسيان لوفان) على صعيد أوسع من سطح الأحداث، يتعين على المرء على الأقل أن يكون على علم بالصراعات الأيديولوجية في فرنسا، حيث تركت التغيرات الأساسية في النظام السياسي إرثاً متضارباً من التأيد، والمعارضة، والتحفّظ، والحقد، والآمال الضائعة.

[...] ورغم كل شيء كانت مرحلة استعادة الملكية مرحلة انتعاش للصحافة. إننا لا

الشوك: ستندال بأفلام آخرين

نتحدث عن الصحافة الواسعة الانتشار في القرن العشرين، ولا النشرات السريعة الزوال في أيام الثورة [الفرنسية]. تلك كانت إصدارات موجهة إلى النخبة المثقفة، تناقش القضايا الراهنة ضمن الحدود التي تفرضها الرقابة الحكومية، لكنها مع ذلك كانت تعكس مدى أوسع من الأفكار مما كان يصدر عن المؤسسة البرلمانية.

ومع أن الجمهوريين كانوا مجبرين على أن يكونوا شديدي الاحتراز بشأن وجهات نظرهم، إلا أن الصحافة كانت متنفساً لبعض أصوات المعارضة الراديكالية. من بين هذه الإصدارات الشهرية المهمة كانت Revue encyclopedique (التي كان ستندال يتسلمها وهو في إيطاليا). وكانت هذه تناقش آراء حول القضايا الاقتصادية والاجتماعية. وكان رئيس تحريرها مارك - أنطوان جوليان، منذ شبابه يعقوبياً ومن أنصار رويسبير. وكان محرروها يُغطون مسطرة عريضة من الأفكار الليبرالية: وبخاصة من المؤمنين بأفكار القرن الثامن عشر التنويرية والعقلانية. لكن هذه المجلة خضعت بعد ١٨٣١ إلى تأثير السان سيموني، وهم من دعاة الاشتراكية الطوباوية (كانت كلمة socialism ظهرت لأول مرة على صفحاتها).

لم تكن هناك أحزاب سياسية بحد ذاتها في تلك الأيام؛ بل كانت ثمة زمر سياسية وموالون لهذه الطائفة أو تلك... وبين اليسار، الذي كان يحن إلى أيام الثورة المندفعة، والمتطرفين (ultras)، الذين يطالبون بعودة الملكية المطلقة، كانت الحكومة تتخذ موقفاً «وسطاً ميثاً»، الذي لم يُرضِ أحداً: ويتردد هذا المصطلح كلعن دالّ في رواية (لوسيان لوفان). لقد خابت الآمال التي كانت معقودة على التغيرات الحقيقية بعد «الأيام المجيدة» لثورة تموز ١٨٣٠.

كان ستندال، على الصعيد الثقافي، ليبرالياً وديمقراطياً، ومع ذلك كان متحفظاً من مفعول الديمقراطية. ويعود حذره من جهة إلى عدم ثقته بـ «سواد الناس»؛ ومن جهة أخرى، إلى الحنين الستندالي إلى قيم القرن الثامن عشر. كان يدرك أن عصر الفلاسفة وأرستقراطية ما قبل الثورة قد ولى، ولم يكن يريد إعادته؛ لكنه في غير وسيلة كان يجده أكثر جاذبية من النزعة الهادفة إلى المنفعة التي كانت تعبر عن روح العصر الجديد. فإذا كانت بريطانيا وأميركا أكثر البلدان تقدماً على الصعيدين الاقتصادي والسياسي، فإنهما مسؤولتان أيضاً عن عرقله التقدم؛ كما قال في رواية (لوسيان لوفان)، إن العمال في بريطانيا مجرد آلات ميكانيكية؛

وفي أميركا، نموذج النظام الجمهوري، كان المجتمع يحكمه أدنى قاسم مشترك - الأكثرية - والدولار الكلي السطوة. وكتب ستندال في London Magazine في (١٨٢٦) يقول: «إن عبقرية قرننا هي مركبتالية بالكامل».

وفي المركبتالية البريطانية، والجمهورية الأميركية، لم يكن ثمة مكان للفرد الذي يملك مواهب خارقة أو أفكاراً غير تقليدية: انظر إلى لورد بايرون... إن أبطال ستندال، بحساسيتهم المتميزة وقدرتهم على التساهي في زمنهم، هم غرباء، outsiders مثل مبدعهم، في عصر نفعي و«مركتالي بقضه وقضيضه».

ويحكم نزعتة الشاكة في مسائل الدين، كان ستندال يعتبر الكنيسة مؤسسة محافظة بالأساس، وفي هذا الإطار كانت النقاشات الدينية تدور في رواية (لوسيان لوفان)، حيث يناقش الأبطال الآراء الدينية المختلفة (عودة الجزويت، وخلق طوائف جديدة مثل الكنيسة الفرنسية). وكان عدم الفصل بين المسائل السياسية والدينية ينعكس جيداً في الأفكار السياسية التي تلعب دوراً بارزاً في رواية (لوسيان لوفان)، تلك الأفكار التي كانت في أكثر من إطار بمثابة دين بديل. وتلك كانت مبدأ السان سيموني التي وصفها مؤسسها بـ «المسيحية الجديدة».

في قلب أحداثها، تتبنى (لوسيان لوفان) السياسية كمجاز لأكثر العلاقات البشرية خصوصية وحميمية. لكن هذا لا يعني انتقاص أهمية السياسة في الكتاب، لأن العكس صحيح أيضاً: إنها تجعل الحب مجازاً لكل العلاقات البشرية الاجتماعية، بما في ذلك السياسة. إن الأبطال لا تحركهم نزعات الطبيعة البشرية المجردة، بل مواقفهم وتصرفاتهم الاجتماعية.

لقد جاءت ثورة تموز ١٨٣٠ بلوي - فيليب إلى الحكم على موجة من الدعم الشعبي والتوقعات بأنه سيقم حكماً ديمقراطياً. بيد أنه سرعان ما اتضح أن ملكية تموز كانت أفضل بقليل من التي حلت محلها. فقبل أن يكتب ماركس (الثامن عشر من برومير ولوي بوناپارت)، كانت القوة الرئيسية في الحكم تُنتع بأنّها «أرستقراطية النقود»؛ أي البرجوازية المالية، التي كان أبو لوسيان ممثلاً لها، وإن لم يكن نموذجياً (لأنه كان يتبنى أفكاراً

غير نموذجي، أولاً لأنه يحمل اسماً ذا جذور هولندية. وغير نموذجي، أيضاً، لأنه على الرغم من كونه مصرفياً غنياً، فإنه لا يناصر القيم الأساسية لطبقة [. . .] كانت قدرة السيد لوفان في التأثير على البرلمان لكسب تأييد بعض العناصر تعني أن النظام الجديد يشبه إلى حد كبير النظام السابق. . . . بيد أن لوفان نفسه يفاجئ الجميع في عدم رغبته في استخدام سلطته، التي تعود جزئياً إلى كونه غير سياسي، وربما لفهمه بأن البرلمان هو ليس المكان الحقيقي للسلطة. إن المال، والأفكار، والقوة الغاشمة هي مصادر السلطة في الدولة، حيث تمثل المصارف سلطة المال، والصحافة سلطة الأفكار، والجيش القوة الغاشمة. . . . وهذه المؤسسات الثلاث حاضرة في شخص لوسيان لوفان، لا سيما الجانب العسكري فيه، فهو ضابط برتبة ملازم، مثالي، في إيمانه بأن الجيش يقوم في خدمة الدولة.

ويبدو أن الأبطال الذين قاتلوا قبل مجيء نابليون إلى الحكم كانوا أسعد من غيرهم، لأنهم كانوا يقاتلون من أجل الحرية والمجد: ولوسيان لوفان يؤلّ جيش ١٧٩٣ بصفة خاصة، الذي انتصر في معركة فالمي. إن حب المجد، كما يرى لوسيان (معيداً إلى الأذهان كيف أصبح ذلك الجيش في أيام نابليون)، ينأى بك عن حب الحرية. أو تقريباً: لم تكن «نهاية التاريخ» من ابتكارات القرن العشرين. في ١٨٣٠، كان كثير من الناس يعتقدون ببلوغ «شيخوخة» البشرية والزمن الأكثر عقلانية، حيث تبلغ «العلوم، والقيم الأخلاقية، والحرريات الفردية» حداً لا نهاية له من الرفاه. وهذا هو نصر «الوسط الميث»، العقلاني، النفعي، البرجوازي، المجرد من العاطفة.

والجيش في نظام كهذا، لا يحب الحرية ولا المجد، بل يمان من العار المزدوج لكونه موجهاً ضد حريات شعبه. ففي نيسان ١٨٣٤ كان ذلك دوره بالضبط، في مجزرة شارع ترانستونان (التي يرد ذكرها في الرواية مراراً). كانت الحكومة مستثارة بسبب الهيجان بين العمال في ليون، أكبر مدينة صناعية في فرنسا، وعندما اندلعت عصيانات، أيضاً، في باريس، قُمعت بوحشية عمياء. وقد تورط لوسيان مباشرة في حدث من هذا القبيل. وقد عرضه استدلال بشيء من السخرية. وأطلق عليه «حملة لوسيان الأولى»، و«هذا الحدث الكبير»، حيث

حققت الكتيبة «لنفسها المجد»، والعمال «مارسوا موقفاً جباناً بصورة استثنائية».

والفرق بين هذا النظام والسابق له (أي لما قبل استعادة الملكية) هو أنه في حين كان الجيش يوجه حرابه ضد الأعداء الأجانب، بات اليوم يوجهها ضد العمال الفرنسيين، وما كان يمارسه من قبل في العلن، أصبح اليوم يدبر بواسطة عملاء البوليس والتلغراف.

استناداً إلى أوراق ستندال، ير لوسيان لوغان بثلاث مراحل، من ملازم في الجيش، إلى موظف حكومي، ثم إلى دبلوماسي، في روما. لكن هذه المرحلة الأخيرة لم تكتب. ويقول ميشيل كروزيه في مقدمته لطبعة هذه الرواية: «إن مصير لوسيان لن يكون سان سيمونيا، بل عاشقاً». فقد كان الحب هاجسه، وكذلك هاجس مبدعه.

مع أن ستندال يشترك مع ديكنز في إعجابه الكبير بالروائي البريطاني فيلدنغ، Fielding، ربما باعتباره سلفاً مشتركاً، إلا أنه لا يمتلك موهبة ديكنز في بناء الحكبة، أو خلق عالم خيالي، مواز. إن الأحداث والشخصيات في رواياته مصممة بصورة مقاربة للواقع: هناك نماذج أصلية معروفة لكل بطل تقريباً في هذا الكتاب. إن مدام شاستليه هي صورة ماتيلد ديبيوفسكي، التي كانت معبودة ستندال (لكن من طرف واحد)؛ ودمام غرانديه هي زوجة هوراس فيرنيه، مع شيء من عشيقه ستندال السابقة، كليمتين كوريال؛ وغوتيه هو الرياضي غابرييل غروس؛ وإرنست ديقلروي، هو الخبير القانوني لير ميه؛ وكوف Coffe هو الكاتب بروسبر ميريمه؛ وهكذا. أما لوسيان، فهو ستندال شاباً نفسه. وعندما يتكرر، كما هو الحال مع حمل مدام شاستليه الوهمي، فالخصيلة غير قابلة للتصديق. على أن موهبه هي في التوغل تحت سطح مجتمع معين لهتك سر تركيبته.

كان الحب المشبوب موضوعاً مركزياً في الأدب الأوروبي منذ القرون الوسطى مُنازلاً، ويُعتبر شعور لوسيان تجاه مدام شاستليه أقرب إلى فكرة الحب الكيس. اسمها مشتق من الكلمة الفرنسية القديمة الدالة على القلعة، Chastel: إنها تجلس تلقاء نافذتها في الطابق الأعلى مثل سيدة في رواية من روايات القرون الوسطى، تنتظر أن يتودد إليها، مثلما يتودد إليها لوسيان من بعيد بجرأة العاطفة ورقة الاحترام.

مع ذلك، إن هذه العلاقة القروسطية تنطوي على عالم نفعي، عالم بلا أبطال أو بطلات.

الشوك: ستندال بالأمم الآخرين
فلوسيان ليس فارساً في رواية عاطفية بحتة، بل تلميذُ فصل من معهد البوليتكنيك، وسقط مرتين، بصورة تستدر الضحك، من فرسه تحت نافذة مدام دي شاستليه. وهي امرأة من المحافظات، وموضوع للقال والقليل والأحاييل، وتعيش بين برجوازيين صغار محتشمين ويرون مجتمع «الوسط الميت» المعتدل، الذي يفتقر إلى العاطفة، مثالهم.
لقد وصفها أحد النقاد بأنها أغنى رواية في الأفكار في الأدب الفرنسي. ولا عجب أنها تحظى باهتمام أكبر لدى قراء عصرنا، ثم إنها تعطينا فكرة عن ذهن ستندال أوضح من (الأحمر والأسود) أو (دير پارم). لأن الخيارات التي تواجه البطل هي نفس خيارات ستندال... إن عدم اكتمال النص يعكس مأزق السيد بيل، القنصل في Civitavecchia (الإيطالية)، مؤرخ زمانه وخالق بطل سيصبح مصيره الإيطالي [عند انتقاله دبلوماسياً إلى روما] نفس مصير المؤلف تقريباً. السلطة أم الحب، السياسة أم الفن: أسئلة تركت مفتوحة، والتاريخ، بدلاً من أن ينتهي في ركود «الوسط الميت» الذي يدعي النصر، سيتاح له أن يمضي قدماً.

ترجمة: علي الشوك

ضي حوار مع ديفيد بارساميان

أرونداتي روي: أنا مهتمة بفيزياء التاريخ

رغم أن شهرتها تعود إلى حصولها على جائزة البوكر البريطانية للرواية عن روايتها اليتيمة وإله الأشياء الصغيرة (1997) إلا أن الكاتبة الهندية أرونداتي روي معروفة في الهند والعالم لكونها تنشط ضد العولمة والإمبريالية، وبناء السدود الضخمة في الهند. وكذلك ضد التسليح النووي، وأخطار القنبلة النووية، التي تصامى كل من الهند وباكستان بامتلاكها. وقد كتبت روي عددا من الكتب، التي لاقت رواجا كبيرا في العالم الناطق بالإنجليزية، وكذلك في بلدها الهند، وكلها تدور حول السياسات الكونية والعولمة المتوحشة، والحرب على الإرهاب، وعودة الاستعمار الأمريكي لينتشر على الأقدام في بعض المستعمرات الغربية العتيقة.

في تلك الكتب التي تجمع بين صيغة التضامن، مع من لا يملكون القوة، والتحليل الذكي والخلق، تعمل الروائية الهندية الشابة (مواليد 1961) على سرد وقائع محددة ومتابعتها بالتحليل وضرب الأمثلة.

ينطبق هذا التوصيف على كتبها : «نهاية الخيال» (1998 The End of Imagination) و«ثمن العيش» (1999 Cost of Living) و«علم جبر العدالة اللانهائية» (2001 Algebra of Infinite Justice) و«سياسات القوة» (2001 Power Politics) و«حديث الحرب» (2003 War Talk). وقد أصدرت مؤخرا كتابا جديدا عن دار نشر فلامينغو البريطانية في عنوانه «دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» The Ordinary Person's Guide to Empire (2004)، وهو يجمع عددا من مقالاتها التي نشرتها خلال السنوات الثلاث الأخيرة. كما أصدر الصحفي والناشط والإذاعي الأمريكي ديفيد بارساميان حوارا مطولا معها على شكل كتاب يتناول فيه عددا من القضايا التي تهتم بها روي، ووضع له عنوانا شديدا الإيحاء «دفتر الشيكات وصاروخ كروز» The Chequebook and the Cruise-Missile، وقد نشرته دار هاربر بيرينغال البريطانية كذلك في نهاية العام الماضي (2004).

في هذين الكتابين اللذين يكمل أحدهما الآخر، موضوعا وفكرا والتزاما بالقضايا التي تشغل أرونداتي روي للدفاع عنها في الهند والعالم، يقع القارئ على حمة تفكير الكاتبة الهندية الشابة ورويتها لقضايا العولمة والرأسمالية المتأخرة والإمبريالية الجديدة التي تعود إلى استخدام الآليات التي استخدمها الاستعمار الأوروبي القديم. وما يلفت الانتباه في هذين الكتابين، اللذين يقدمان قراءة نثرية مباشرة لموضوع روايتها «إله الأشياء الصغيرة» التي تحكي عن البنية الاجتماعية المعقدة للهند المعاصرة، هو الحس الإنساني العالمي الذي يغلف كتابة روي وكذلك حوارها البارع الشديد الذكاء مع معاورها ديفيد بارساميان الذي سبق أن أصدر عددا من الحوارات المطولة مع نغم تشومسكي، وإدوارد سعيد.

يلدور كتاب روي «دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» حول مشكلات اللحظة الراهنة والاندفاع الأمريكية إلى قلب العالم القديم، حول عودة الاستعمار ومواجهة الإمبراطورية، وصناعة أمريكا لنوع من الديمقراطية القشرية التي يمكن تسويقها على طريقة «اشتر ديمقراطية واحصل على أخرى كهدية». ومن هنا تبدو المقالات التي يضمها هذا الكتاب الصغير الحجم (157 صفحة من القطع الصغير) حادة، قاطعة، لامعة الذكاء، وقادرة على قول الكثير بكلمات قليلة، ما يجعل أرونداتي روي أقرب إلى نغم تشومسكي الذي تصدح الكاتبة الهندية، في مقالة عنه ضمها الكتاب، عن وحدته ومثاله النافر في زمان العولمة وموت الحقيقة. وما يجمع روي بتشومسكي ليس الالتزام الأخلاقي الذي يحمله الاثنان تجاه قضايا المستضعفين في الأرض، بتعبير فرانز فانون، بل تركيز عملهما على بنية السلطة وأشكال اشتغالها، على ما تسميه روي:

فيزياء السلطة، وجنون عظمها، وقسوتها التي لا حدود لها.

من تحليلها لأمثولة التاريخ بدءا من فلسطين، وما جرى لأهلها بسبب الاستعمار الأوروبي في العقد الثاني من القرن الماضي، وصولا لأحداث أيلول الرهيبة عام 2001 في كل من نيويورك وواشنطن، تركز أرونداتي روي على الأخطار التي تهب على البشرية جمعاء بسبب ديمقراطية السوق، وتحول المبادئ الديمقراطية الغربية إلى سلعة تسوق لأغراض الغزو والسيطرة وافتتاح أسواق جديدة للشركات المتعددة الجنسية. وهي ترى أن على الأمريكيين أن يقرؤوا ما يكتبه تشومسكي لكي يتعرفوا على الوجه البشع الذي يقيم خلف كلمة «الحرية» الجميلة المشعة التي تروج لها المؤسسات الأمريكية السياسية والاقتصادية والثقافية السائدة. تكتب روي:

«في حديثه عن هجمات 11 أيلول في نيويورك وواشنطن، أطلق الرئيس جورج دبليو بوش على أعداء الولايات المتحدة وصف «أعداء الحرية». ويضيف: «يتساءل الأمريكيون لماذا يكرهوننا؟» ويجيب: «لأنهم يكرهون الحرية، حريتنا الدينية، حرية التعبير لدينا، حريتنا في الإدلاء بأصواتنا وانتخاب ممثلينا، وحريتنا في الاختلاف».

لكن إذا أراد شعب الولايات المتحدة إجابة واقعية للسؤال (أي إجابة تختلف عن تلك الواردة في «دليل الأغبياء المناهضة للأمريكان»: يكرهوننا لأنهم يحسدوننا، لأنهم يكرهون حريتنا، لأنهم فاشلون، لأننا أخيار، وهم أشرار) أقول: اقرأوا تشومسكي. اقرأوا ما كتبه تشومسكي عن تدخل أمريكا العسكري في الهند الصينية، وأمريكا اللاتينية، والعراق، والبوسنة، ويوغوسلافيا السابقة، وأفغانستان والشرق الأوسط. لو أن الناس العاديين في الولايات المتحدة قرؤوا تشومسكي، ربما كانت الأسفلة اتخذت صيغا أخرى، ربما أصبحت على النحو التالي: «لماذا لا يكرهوننا أكثر؟»، أو: «أليس من الغريب أن أحداث 11 أيلول لم تقع قبل هذا التاريخ بكثير؟» (دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية، ص: 48-49)

من هنا يبدو تشومسكي، وكذلك روي ومحاورها ديفيد بارساميان، شهداء على الإمبراطورية الجديدة، كما كان جوزيف كونراد في «قلب الظلام» شاهدا على الإمبراطوريات الإمبريالية الأقل. وفي هذه البؤرة بالذات يلتحم عالم أرونداتي السردى بكتابات السجالية والمنافعة عن الفقراء والضعفاء وشهداء الإمبراطورية. في «إله الأشياء الصغيرة» تذكر روي برواية «قلب الظلام» وتكثر من الإشارة إليها وإلى بطلها كيرتز الذي تقيم أرونداتي بينه وبين إحدى شخصياتها (الإنجليزي صاحب «بيت التاريخ») علاقة شبه على مدار فصول الرواية،

محاولة ، من خلال ذلك ، أن تذكر القارئ بطبيعة المهمة المعقدة للرحلة التي قام بها كيرتز إلى قلب الظلام في أقاصي إفريقيا؛ إن مهمة كيرتز في رواية جوزيف كونراد تشبه مهمة ذلك الرجل الإنجليزي الذي انتحر تاركا «بيت التاريخ»، أو بالأحرى «بيت الأشباح»، ليكون شاهداً على اللقاء المستحيل بين الطبقات في الهند بسبب ألاعب السياسة ورغبة السلطة في استخدام نظام الطبقات للوصول إلى صناديق الانتخابات.

مقاطع من الحوار:

ديفيد بارساهيان: حدثني عن كيرالا حيث ترعرعت. إنها مكان متفرد في الهند لأسباب كثيرة، فهي متعددة الأديان، نسبة الأمية فيها منخفضة، وهي تخلو نسبياً من أشكال العنف الطائفي الذي ينتشر مثل الطاعون في أجزاء أخرى من الهند.

أرونداتي روي: كيرالا هي المكان الذي تتلاقى فيه الأديان العظيمة، المسيحية والهندوسية والإسلام، والماركسية [تضحك]. إنها تحتمل بعضها بعضاً وتتحوّل وتصبح شيئاً جديداً، من الناحية السياسية فإن كيرالا تفور وتغلي (...)

عندما قدمت لأول مرة إلى شمال الهند شعرت وكأنني أعيش في عصر آخر. ومع ذلك، فإن كيرالا مجتمع معقد لأنها قديمة وتعود فيها عقلية ضيقة الأفق في الوقت نفسه. وحتى بين المسيحيين السورين – الذين يعدون الأقدم وينتمون إلى الديانة المسيحية الأرثوذكسية – تجد بعض التعقيدات الخاصة بالبعد الاجتماعي الطائفي. خذ على سبيل المثال الأحزاب الشيوعية وستجد أن قاداتها من الطبقات الاجتماعية العليا، وهم عندما يخوضون المعركة الانتخابية يختارون مرشحين بعناية فائقة بحيث يمثل هؤلاء المرشحون الطبقة الاجتماعية السائدة التي تتطابق مع «رصيد أصواتهم الانتخابية» – وهذا مثال لكيفية عمل الشيوعية على تسخير النظام الطبقي الاجتماعي التقليدي في الحصول على السلطة في الديمقراطية «والتجيلية».

بلى، إن كيرالا معروفة بانخفاض نسبة الأمية فيها، لكن نوعية التعليم نفسه مروعة. إن جامعة كيرالا هي من بين أردأ الجامعات في الهند (...)

لأن كيرالا ممزقة بحرب شروس بين السياسات، فلا أحد يبدو منسجماً مع الآخر فيها. هناك مئات من الحركات، ولذلك فإن كل شيء يبقى متجمداً في نوع من الموت التشبيهي على الصعيد السياسي.

ديفيد بارساهيان: ما هو وضع النساء بعامة في كيرالا؟ هل هو مختلف عن وضع بقية النساء في الهند

واضعين في الحسبان مستويات التعليم المتقدمة؟

أرونداثتي روي: أعرف أن الناس يقولون إن الولادات انخفض عددها بسبب انتشار التعليم في كيرالا، وربما يكون ذلك صحيحا. لكن ما عليك إلا أن تشاهد صناعة السينما في مالابالام لتشعر بالغثيان نتيجة المعاملة التي تلقاها النساء، ونتيجة تصرف النساء كذلك. في طفولتي كل فيلم شاهدته كانت البطلة فيه تتعرض للاغتصاب، وعندما وصلت سن الخامسة عشرة أصبحت مقتنعة أنه ما من امرأة إلا وتعرضت للاغتصاب. كل ما في الأمر أن الواحدة منا كانت تقف بالدور لكي تغتصب. تلك كانت حالة الذعر التي غرست في قلوب الفتيات الصغيرات.

أمي شخصية معروفة في كيرالا لأنها ربحت عام 1986 دعوى قضائية عامة. لقد قدمت اعتراضا على قانون الميراث المسيحي السوري الذي يقول إن المرأة يمكن أن تترك ربع أملاك والدها، أو خمسة آلاف روبية، أيهما أقل. وحكمت محكمة العدل العليا في حالتها بإعطاء النساء حصة مساوية للرجل في ميراث أبه، وبمطابق هذا الحكم بأثر رجعي حتى عام 1956، لكن لم تذهب امرأة واحدة إلى المحكمة للحصول على حقها. كل واحدة منهن كانت تقول: وليس بالإمكان الحصول على ذلك الحق بأثر رجعي حتى عام 1956، لأن المحاكم سوف تكتظ بالمدعين.

في الحقيقة لم يحدث شيء من ذلك أبدا. الكنائس تعترف بالطبقات كما هي. إنهم يعلمون الآباء كيف يحرمون بناتهم من الميراث. إنه نوع غريب من الاضطهاد ما يحدث هناك. إن النساء اللواتي ينتمين إلى كيرالا يملن في أنحاء الهند كلها، وفي العالم بأسره، وعدد لا يحصى من راهبات العالم وممرضاته من كيرالا. إنهن يرسلن الأموال التي يجنيها جميعها إلى عائلاتهم، والمرضات اللواتي يتقاضين مبالغ كبيرة من المال نسبيا، يتزوجن فيدفعن المهور، لكنهن ينتهين إلى أسوأ نوع من علاقات الخضوع لأزواجهن.

ترعرعي في قرية صغيرة في كيرالا كان بمثابة كابوس بالنسبة لي. كل ما أردت فعله هو الهرب، السفر بعيدا، أن لا أتزوج واحدا من قريتي. لا أقصد بالطبع أن الرجال كانوا يقفون بالدور لطلب يدي [تضحك]. كنت أسوأ ما يمكن أن تكونه الفتاة: نحيلة، سوداء، وماكرة. لا جمال، لا مهر أستطيع تقديمه، لا شيء لا شيء إطلاقا.

ديفيد بارساميان: أمك ماري تجاوزت حدود المسموح.

أرونداثتي روي: لقد تزوجت هندوسيا بنغاليا، لكن ما هو أسوأ أنها قامت بتطبيقه، وهو ما عني أن

كلا منهما وافق في النهاية على أن الحب والزواج خارج الطائفة هو أمر فظيع .

ديفيد پارساهيان: كيف كان شعورك وأنت تكبرين في غيابك والدك عنك ، وعن البيت ؟

أرولنداتي روي: في كيرالا يملك كل شخص ما يدعى «ثارفاده» أي بيت الأجداد . فإذا لم يكن لديك أب فأنت لا تملك «ثارفاده» . أنت شخص بلا عنوان . لقد ترعرعت في إينيم ، وهي القرية التي تقع فيها أحداث روايتي «إله الأشياء الصغيرة» 5 . لكن بالقياس إلى المسار الذي اتخذته الأحداث فإن من السهل بالنسبة لي أن أشكر الله أنني لم أمر بالشروط ذاتها التي تمر بها الفتاة الهندية المنتمية إلى الطبقة المتوسطة . لم يكن هناك أب في حياتي ، لا حضور لهذا الرجل «الذي يعتني» بنا ويضرب أمنا ويهينها من حين لآخر . لست ابنة طائفة اجتماعية ، لا دين لي ، لا أحد يراقبني ويعد علي مكنتاتي .

كان واضحا بالنسبة لي منذ البداية ، وكما أفهمني الجميع حولي ، أنني لن أتلقي الرعاية التي استحقها الأطفال الآخرون . أي شيء كان يمكن أن يحدث لي . كان الموت واحدا من هذه الأشياء الممكنة . لكن لأن ذلك لم يحدث فقد أتحت لي الفرصة لأشهد ما يحدث الآن . لست ريفية ، لا أنتمي إلى المدينة ، ولست «تقليدية» تماما كما أنني «لا أنتمي إلى الحداثة» بكل مشاعري . لقد نشأت في القرية . رأيت الهند الريفية على حقيقتها ، لكنني أخذت قسطنطين من التعليم . إن الأمر يشبه كما لو كنت تتربع على قمة قاع كومة من الركام - دون أن تتصف بقلة الإدراك والحدودية الذهنية التي لدى المضطهدين أو يكون لديك الإحساس بالرخاوة والدلال الذي لدى ميسوري الحال . إن عدد الفتيات الهنديات اللواتي تقول لهن أمهاتهن : «بعض النظر عما يؤول إليه حالكن فلا تنزوجن» . ولا نتمن في فراش رجل حتى تكن مستقلات اقتصاديا ، لا بد أن يكون قليلا . كانت النصيحة مقنعة - رغم أنني لم أستمع إليها [تضحك] . عندما أرى العرائس وهن يرتدين ثياب العرس ويحضرن أنفسهن للتضحية أصاب بطفح جلدي . أجد أن الواحدة منهن تشبه النملة ، وأن ذلك الأمر كله الذي يحدث في الهند مخيف ومفزع - أن أرى ذلك الكائن المزعزع ، المثقل بالخلي والجواهر برغبته ، يدخل مبتهجا حياة الخسوع والعبودية الدائمة .

ديفيد پارساهيان: أنت قريبة جدا من أمك هذه الأيام ؟

أرولنداتي روي: لقد تركت البيت وكنت وقتها في السادسة عشرة من عمري . حدث ذلك لأسباب كثيرة ، ولم أر أمي طوال سنوات عديدة . ملنا نحن الاثنتين مثل الأمهات والبنات جميعا ولذلك فعلاقتنا معقدة - لكن ذلك لا يعود إلى اختلاف الرؤية السياسية لدى كل منا . تشبه أمي امرأة ضلت طريقها خارج

واحد من أفلام فلليني. لكن أن أكون تربيت في كنف امرأة لم تفكر أن تكون رسالتها في الحياة البحث عن شريك تربط نفسها به شيء رائع بالفعل.

أمي تدير مدرسة في بلدة كوتايام، وهي ناجحة في عملها، والناس يسجلون أبناءهم في المدرسة حتى قبل أن يولدوا. لكن أبناء البلدة لا يعرفون تماما كيف يتعاملون معها. أو يتعاملون معي. إن مشكلتنا نحن الاثنين أننا امرأتان غير تقليديتين. على الأقل يمكن أن نكون غير سعيدتين، لكننا لسنا كذلك. ذلك ما يقلق الناس: أن تكون لديك تلك الخيارات وتكون سعيدا - مثل ساحرتين.

مدرسة أمي لا تدار بطريقة تقليدية. لقد بدأت بخمسة أو ستة من الطلبة عندما كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري. استطاعت أمي إقناع النادي الروتاري في كوتايام بتأجير مدخل بنايته أثناء النهار. في الصباح كان بمقدورنا وضع طاولات في المدخل وتعلم القراءة والكتابة. وفي الليل كان الرجال يلتقون ويدخنون ويرمون أعقاب سجائرهم ويتركون كؤوس شايبهم، وزجاجات الويسكي التي شربوها في المكان. الرجال المنتمون إلى الطبقة الوسطى في الهند معادون على ترك قمامتهم للآخرين كي ينظفوها. في الصباح كنا ننظف تلك القمامة ونحول المكان إلى مدرسة. اعتدت أن أصف تلك المدرسة بأنها مدرسة على عجلات تدفع وتطوى. يعرف الناس أن العلم الذي يتلقونه في مدرسة أمي نادر ولا يقدر بثمن. ومع ذلك فإنهم يبدون غير مرتاحين لأنها لا تخضع للقواعد والتعليمات التي يفرضها المجتمع.

الآن أصبح الوضع أكثر تعقيدا بعدما حدث لي منذ نشرت «إله الأشياء الصغيرة». كنت الأولى التي تخرج من مدرستها. إنها تملك طريقها في إثبات نفسها - بشبه الأمر كتابة سيناريو فيلم يحوز علامة ب. المعانة، والإيمان، والعمل الشاق، ثم تتلقى ثوابك أو عقابك. لا تخيل أن شيئا مثل ذلك يمكن أن يحدث: الطريقة التي كنا نعامل وفقا لها في تلك البلدة، الوضع الذي كانت عليه الأشياء عندما كنت طفلة بالمقارنة مع الوضع الآن. حتى روايتي لا يعرف الناس كيف يتعاملون معها. إنهم يرغبون في احتضاني والقول «هذه ابتعاه» ومع هذا فهم غير راغبين بالتفكير فيما تقوله الرواية، أي في مجتمعهم والوحشية والقسوة اللتين ينطوي عليهما هذا المجتمع. إنهم يبحثون عن طرق يصفون بها الأجزاء التي لا يرغبون في رؤيتها. إنهم يقولون إن موضوع الكتاب هو الأطفال، أو شيء من هذا القبيل.

ديفيد پارساميان: رفعت ضدك قضية جزائية في كيرالا لأن أحدهم ادعى أن «إله الأشياء الصغيرة»

هو كتاب فاحش.

أرونداتي روي: اتهمت بانني أخرب الأخلاقيات العامة [تضحك]. كما لو أن أخلاقيات المجتمع كانت طامرة حتى ظهرت. استدعيت إلى محكمة كوتشين قبل عام أو اثنين، وقد تقدمت بطلب لكي تلغى القضية قائلة إنها لعدد من الأسباب باطلة قانونيا. كان محاميا الطرفين مستعدين لتقديم حججهما، لكن القاضي قال: «لا أريد أن أنظر هذه القضية. كلما جئت لأنظر فيها فإن صدري يملني» [تضحك]. لقد أجمل النظر في القضية ولكنها لا تزال معلقة لم يبت فيها.

شيفيد يارساهيان: منذ كتبت روايتك أنجزت عددا من المقالات المميزة. كيف انتقلت من كتابة الرواية وعالم الخيال إلى الكتابة عن أشياء ملموسة محددة، مثل الجسور والنزوح السكاني في وادي نارمادا، والعودة، وشركة إرون؟

أرونداتي روي: يبدو الأمر وكأنه عملية تحول بالنسبة للآخرين فقط. عندما كنت في سنتي الرابعة في كلية هندسة العمارة عرفت أنني لن استمر في ممارسة المهنة، لأن ذلك سيعني أنني ساكون جزءا من سلسلة من عمليات الاستغلال القبيحة. وأنا لا أستطيع أن أفعل ذلك. كنت مهتمة بموضوع التمدين وتخطيط المدن، أي كيف تصبح المدن ما هي عليه وكيف تؤثر على ساكنيها.

كنت أمارس هذا النوع من العمل منذ كان عمري واحدا وعشرين عاما. لكن الأمر يبدو وكأنه انتقال من عالم إلى آخر بالنسبة للآخرين الذين عرفوني بعد «إله الأشياء الصغيرة». لقد كتبت مقالات سياسية قبل أن أكتب الرواية.

أنا شخصا لا أرى فرقا كبيرا بين «إله الأشياء الصغيرة» وكتاباتي غير القصصية. إنني في الحقيقة أشدد على الدوام بأن الرواية هي من بين الأشياء الأكثر واقعية، فعالم اليوم الذي يسود فيه التخصص شديد البشاعة، والمتخصصون والخبراء ينتهون إلى تدمير الروابط بين الأشياء، وعزلها عن بعضها، بل إنهم يرفعون حواجز بينها مانعين الأشخاص العاديين من فهم ما يحدث. إنني أحاول أن أفعل العكس: أن أوجد روابط، أن أصل بين النقاط، أن أحكي عن السياسة وكأنني أروي قصة، أن أحقق التواصل وأجعل الأشياء تبدو حقيقية. أحاول أن أوجد رابطا بين الرجل وابنه بحيث نعرف عن القرية التي عاشا فيها قبل أن يغمرها الفيضان، ومنظمة التجارة العالمية وصندوق النقد والبنك الدولي.

إن «إله الأشياء الصغيرة» كتاب يربط الأشياء الصغيرة للغاية بالأشياء الكبيرة الهائلة. يحدث ذلك بغض النظر عن كون ما أصوره عنكبوتا صغيرا يحبو على سطح الماء في بركة صغيرة، أو طبيعة ضوء القمر

المنعكس على وجه النهر، أو التاريخ والسياسة اللذين يقتحمان على الناس حياتهم، وبيوتهم، وغرف نومهم، وفراشهم، وأدق تفاصيل حياتهم الخاصة - الآباء والأطفال، والأحفاد... إلخ.

إذا فقدت هذه الروابط فإن كل شيء يصبح مجرد ضجيج، بلا معنى، خطة لمواصلة المهنة وانتظار الارتقاء في الوظيفة. إنك لا تعالج أعراض المرض، لا تقول: «ها هنا بقعة ظهرت على الجلد، سأكتب لك بعض الكورتيزون»، بل تسأل: «ما الذي تسبب بهذه البقعة؟ كيف ظهرت؟ ماذا يعني وجودها على الجلد؟ لماذا تفكر اليوم؟ هل أنت سعيد؟ لماذا قام جسمك بإنتاج مثل هذه البقعة؟» ليس بإمكانك أن تكون مجرد خبير في الأمراض الجلدية. عليك أن تفهم كيف يتفاعل جسم الإنسان وعقله.

ديفيد پارساهيان: تكلمت عن عملية استعمار المعرفة والتحكم بها مثل طائفة اجتماعية براهمية تقوم ببناء الأسوار حول نفسها. كيف تتصورين أن تكون العلاقة بين المعرفة والقوة والسياسة؟

أرونداتي روي: في طول العالم وعرضه يناضل الناس اليوم من أجل الحصول على حقهم في الوصول إلى المعلومة لأن المؤسسات التي تتحكم في العالم اليوم - منظمة التجارة العالمية، وصندوق النقد الدولي، والبنك الدولي - تعمل بسرية تامة. إن العقود التي توقعها الحكومات مع الشركات المتعددة الجنسية، وهي عقود تؤثر على حياة الناس تأثيراً عميقاً، هي وثائق سرية (...).

أصبحت المسافة بين من يملكون القوة ومن لا يملكونها، بين من يتخذون القرار ومن يعانون نتيجة هذا القرار، هائلة جداً. إنها رحلة محفوفة بالمخاطر بالنسبة للفقراء - إنها شرك مليء بالأكاذيب والقسوة والظلم. إن الموظفين البيروقراطيين، الجالسين في واشنطن أو جنيف في مكاتب البنك الدولي أو منظمة التجارة العالمية، لديهم السلطة ليقرروا مصير الملايين. ليست قراراتهم وحدها ما نسعى إلى الاعتراض عليه، ففي الحقيقة أن لديهم القوة لاتخاذ تلك القرارات. لا أحد انتخبهم، لا أحد خولهم بالتحكم في حياتنا. وحتى لو كان بإمكانهم اتخاذ تلك القرارات فلذلك غير مقبول سياسياً.

ديفيد پارساهيان: مضى على مقابلتنا الأخيرة تسعة عشر شهراً. هل يمكن أن تخبريني عن الجديد في القضية المرفوعة ضدك في محكمة ولاية كيرالا بخصوص روايتك «وإله الأشياء الصغيرة». كان الإدعاء يقول بأنك «تخربن الأخلاقيات العامة. ما الذي حصل منذ ذلك الوقت في القضية؟

أرونداتي روي: حسناً، لم يحصل جديد في القضية. إنها لا تزال تنتظر في المحكمة، لكن انهامي يقول كل ستة أشهر تقريباً: «سوف يكون هناك جلسة استماع، هل بإمكانك الحضور؟».

هذه طريقة من الطرق التي تتحكم فيها الدولة بالناس . عليك أن تدفع للمحامي ، أو أن ترفع ضدك قضية جنائية في المحكمة ، لكنك لا تعرف ما الذي يحصل معك . لا تتعلق المسألة بكونك مستحاکم في النهاية ، ويصدر ضدك حكم أو لا يصدر ، بل بالإزعاج والمضايقة . إنهم يرغبون في أن يظل الوضع معلقا فوق رأسك دون أن تعرف ما الذي سيحصل فيما بعد .

ديفيد بارساهيان : منذ فترة قصيرة تم الحكم عليك بتهمة تخيير المحكمة من قبل محكمة العدل العليا الهندية ، ومن الواضح أن ذلك تم على خلفية نقدك لسماح المحكمة بالاستمرار في أعمال البناء في مشروع سد وادي نارمادا . كان يمكن أن يحكموا عليك بالسجن لسته أشهر ، لكنهم اكتفوا بسجنك يوما واحدا ودفع غرامة صغيرة .

أرون داتي روي : إنها المكارثية – تخذير الناس بأن انتقاد المحكمة قد يهددك مهنيا . عليك أن توكل محامين ، تمثل أمام المحكمة ، وفي النهاية قد لا تتحكم . من يستطيع أن يغامر في مثل هذا الوضع ؟ ديفيد بارساهيان : أخبريني بخصوص فيلم أوردانا سيث DAM/AGE .

أرون داتي روي : عندما يطلب مني الناس صناعة أفلام عني فأني أرفض . لكن طلب عمل الفيلم الذي ذكرت جاء بعد الجلسة الأخيرة التي عقدتها محكمة العدل العليا لحاكمي ، أي في اللحظة التي أيقنت فيها أنهم سيحكمون علي بطريقة أو أخرى . لم أكن أعلم للمدة التي سيحكمون بها علي . كنت مزعجة للغاية ، وفكرت بأنني إذا كنت سأقضي وقتا ، طال أو قصر ، في السجن فعلي أن أعبر عن وجهة نظري وأوصلها للعالم .

في الهند تخاف الصحافة من المحكمة ، لذلك لم تشر الصحف إلى القضية . ما نشر من أخبار كان من نوع صحافة الإثارة الرخيصة . ومع هذا ما الذي يعنيه تخيير المحكمة ؟ ما الذي يفهمه عامة الناس بخصوص هذا القانون ؟ لم يتم نقاش أي شيء من هذا القبيل . لذلك وافقت على عمل الفيلم ببساطة لأنني كنت متوترة ، ورغبت أن يعرف الناس ما يدور حوله النقاش .

ديفيد بارساهيان : في واحد من أكثر مقاطع الفيلم إثارة تحدثت عن شخص يدعى بهاجي بهاي ، هل لك أن تحدثنا عنه ؟

أرون داتي روي : بهاجي بهاي مزارع من غوجارات ، من قرية صغيرة تدعى أوندافا . عندما قابلته أول مرة قلت لنفسني : وأنا أعرف هذا الرجل ، لقد رأيته في مكان ما . لكنني لم أقابله من قبل . ثم تذكرت أن

صديقا لي أنتج فيلما عن سنوات نارمادا كان قد أجرى حديثا مع بهايجي بهاي. كان قد خسر حوالي سبعة عشر هكتارا من مجموع أرضه التي تبلغ مساحتها تسعة عشر هكتارا بسبب أعمال الري في قناة غوجارات. ولكونه خسر هذه الأرض في أعمال القناة، حيث انطمرت تلك الأرض تحت منطقة تخزين الماء، لم يعامل بوصفه متضررا من المشروع، ولم يتم تعويضه لهذا السبب. أصبح الرجل فقيرا جدا، ولا أتذكر كم قضى من السنوات يروي قصته للغرباء. كنت واحدة من الغرباء الذين روى لهم قصته أملا في أن يتدخل شخص ما يوما ويصحح هذا الظلم الكبير الذي أصابه.

ديفيد بارساميان: كتبت في آخر مقالة لك «أقبل شهر أيلول» أن الموضوع الذين يتحدثون عنه على الدوام هو العلاقة بين حيازة السلطة وعدم حيازتها. كتبت أيضا عن «فيزياء السلطة» ما يثير اهتمامي هو استعمال تعبير «الفيزياء»، وقد استعملت من قبل تعبيراً رياضياً في مقالة أخرى «علم الجبر الخاص بالعدل اللانهائي». ما الذي تعنيه بالضبط بذلك؟

أرونداتي روي: تسبب السلطة غير المقيدة بظلم مفرط كالذي تحدثنا عنه هنا. في النهاية هذا يقود إلى تخريب بنوي. إنني مهتمة بفيزياء التاريخ، فحين نعرف على صعيد التاريخ أن كل إمبراطورية تتجاوز نفسها ثم تنفجر من داخلها، ثم تصعد واحدة أخرى لتأخذ مكانها.

ديفيد بارساميان: لكن هل ترين أن ذلك الظلم المفرط مقيم في أساس السلطة نفسها؟ هل يتحدثون عن شيء محتوم لا سبيل إلى التخلص منه؟

أرونداتي روي: قد يكون تعبير «محتوم» هنا جبرياً. أظن أن السلطة غير المقيدة تنطوي على بعض أخطائها السلوكية، على حمضها النووي الخاص بها. عندما تصغي إلى جورج بوش وهو يتحدث تشعر بأنه لا يمتلك منظورا خاصا لأنه يتصرف وفق حافز مجنون يهيمن على ملك مخبول. إنه لا يسمع الهمهمات في جناح الخدم. إنه لا يسمع حديث الرعايا في العالم. إنه يورط نفسه في وضع يعينه ولا يمتلك القدرة على التراجع.

ومع ذلك، فكما أنه أمر محتوم تلك الرحلة التي يتلعب فيها الأقوياء فإن المنخرطين في المقاومة لا يستطيعون التراجع هم أيضا. وإذا كانت السلطة تملك فيزياءها الخاصة فإن أولئك الأشخاص الذين يعارضون السلطة لهم فيزياءهم كذلك. أحيانا أفكر بأن العالم مقسوم بين من يقيمون علاقة مريحة مع السلطة وأولئك الذين يمتلكون معارضة طبيعية لتلك السلطة.

ديفيد بارساميان: أمضيت مؤخرًا أسبوعين في الولايات المتحدة. تكلمت في نيويورك وسانطافى، ثم توجهت في رحلة إلى أجزاء من نيو مكسيكو. ما تظنين حول ارتفاع مستوى المعيشة غير العادي الذي يتمتع به الناس في أمريكا، والتمن الذي يجب أن يدفعه العالم النامي لتحافظ أمريكا على مستوى العيش الذي وصلته؟

أرون داتاي روي: لا يعني ما قلته أنني لم أقم برحلة إلى أمريكا أو بلد غربي من قبل. لكنني لم أعش هنا، ولا أظن أنني أستطيع أن أفعل. لم أعود على أبواب تنفتح من تلقاء نفسها بمجرد وقوفك أمامها، أو النظر إلى المتاجر التي تتكدس فيها البضائع. لكن وأنا هنا لا أشعر بالضرورة أن علي القول: «هآه، انظروا كمرة ما يملكون، وقله ما تملك»، لأنني ببساطة أظن أن الأمريكيان أنفسهم يدفعون ثمنًا باهظًا لذلك.

ديفيد بارساميان: بأي معنى؟

أرون داتاي روي: من حيث الفراغ العاطفي الذي يشعرون به. عندما تجلس لتشاهد فيلم مايكل مور «بوليغ من أجل كولومباين» يدهمك فجأة شعور أن هذه بلاد يعتمد اقتصادها على عدم الشعور بالأمان، على الخوف، والتهديد، وعلى حماية ما تملكه... الغسالة وآلة تنظيف الصحون الأوتوماتيكية، والمكنسة الكهربائية... من هجوم قتلة بحجم حبات البندورة، أو نساء شريرات يلبسن الساري، أو أي نوع آخر من الكائنات الغريبة. إنها ثقافة تحت الحصار. كل شخص يتقدم في عمله يدوس على أخيه، أو اخته، أو أمه، أو صديقه. إنه وضع محزن، وشعور بالوحدة فظيخ، وضمن كبير يدفعه المرء من أجل الراحة. أظن أن الناس هنا قد يكونون أسعد في حياتهم لو أنهم تركوا اكتافهم تنهدل وقالوا: «أنا في الحقيقة لا أحتاج هذا. لا أحتاج إلى الحصول على منصب أعلى. ليس ضروريًا أن أفوز في مباراة البيسبول. ليس مهمًا أن أكون الأول في الصف. لا أحتاج أن أكون أغنى رجل في البلدة». هناك قدر كبير من السعادة يسببه الحب والرفقة، وحتى الخسارة.

ديفيد بارساميان: تكتبين في مقالتك «أقبل أيلول» أن إدارة بوش تقوم «باستغلال حزن الناس بصورة كلبية» بعد أحداث 11 أيلول «ولكن حرب أخرى... هذه المرة على العراق». أنت تتكلمين كثيرًا عن العراق وفلسطين، لماذا؟

أرون داتاي روي: ولم لا؟

ديفيد بارساميان: لكنك تعرفين أن أمورًا مثل هذه لا يرغب معظم الأمريكيين سماعها. ليس هناك

الكثير من التعاطف مع الفلسطينيين أو مع العراقيين في الولايات المتحدة.

أرونداتي روي: لكن الكاتب لا يسعى إلى الحصول على أصوات الناخبين. لست معنية هنا برواية قصص يحب الناس سماعها. لا أرغب في دخول مسابقة للحصول على الشعبية بين الناس. إنني أقول ما علي قوله، ونتائج ذلك تكون في بعض الحالات رائعة، وفي حالات أخرى لا تكون مرضية. لكنني لا أرغب في قول ما يريد الناس سماعه.

ديفيد بارساميان: دعينا نتحدث قليلا عن وسائل الإعلام في الولايات المتحدة. تكتبن قائلة: «شكرا لـ الإعلام الحرة» في أمريكا لأن معظم الأمريكيان يعرفون القليل، عن سياسة الحكومة الأمريكية الخارجية. أرونداتي روي: بلى، إن أمريكا مكان معزول بصورة تدعو إلى الاستغراب. عندما تأتي إلى هنا أنت الذي تعيش بعيدا عنها، فإنك تصدم للعزلة التي يعيشها هذا البلد. يبدو البشر هنا مرتبكين، مستغربين مما يفكر به الآخرون، وذلك بسبب العزلة وانسداد الأفق من حولهم. قبل أن آتي إلى هنا أتذكر أنه دار بغاطري أنني عندما أكتب عن السدود والقنابل الذرية في الهند فإنني أعلم تمام العلم أن النخب في الهند لا ترغب في معرفة أي شيء عن السدود. لا يرغبون في معرفة عدد الأشخاص الذين هجروا من ديارهم بسبب السدود، كم من الفظاعات ارتكبت لتأمين مكيفات الهواء والكهرباء لراحتهم. يحدث ذلك لأن امتيازات النخبة لا تتضمن العيش الرغيد، فقط، بل العيش الرغيد بضمير مرتاح. أشعر أن الوضع هنا يشبه الوضع هناك، فربما يكون الناس هنا غير راغبين في معرفة أي شيء عن العراق، أو أمريكا اللاتينية، أو فلسطين، أو تيمور الشرقية، أو فيتنام، أو أي شيء بحيث يعيشون هذه الحياة السعيدة في ضواحي المدن. لكنني أعيد التفكير بذلك. فلنفترض أنك تعمل سمكيا في ميلووكي، أو كهربائيا في دنفر. إنك تذهب للعمل ثم تعود للبيت بعد أن تكون أنهكت. إنك تقرأ صحيفتك وتشاهد السي. إن. إن أو فوكس نيوز، ثم تذهب للنوم. إنك لا تعلم ما تفعله الحكومة الأمريكية. والناس العاديون متعبون للقيام بهذا الجهد ومعرفة ما تخطط له الحكومة. إنهم ثم يمشون في هذه الفقاعة الصغيرة التي تتألف من كثير من الإعلانات والقليل جدا من المعلومات.

ديفيد بارساميان: تحدثت مؤخرا إلى عدد من الطلبة في نيو مكسيكو، ونصحتهم أن يسافروا إلى بلاد أخرى غير الولايات المتحدة، وأن يلقوا أذانهم بالخائض ويستمعوا إلى الهمس الذي يدور من حولهم. ما الذي كان يدور في ذهنك عندما وجهت لهم تلك النصيحة؟

أرونداتي روي: عندما تعيش في الولايات المتحدة، وكل هذه الضجة التي يصدرها السوق الحر من حولك، ضجة القوة العسكرية الضخمة، ضجة كونك تعيش في قلب الإمبراطورية، فمن الصعب عليك سماع همس بقية العالم من حولك. لكنني على يقين بأن كثيرين من مواطني الولايات المتحدة يرغبون في سماع ذلك. لا أظن أنهم جميعا متواطئون مع فكرة الإمبراطورية. وهؤلاء غير المتواطئين يرغبون في سماع قصص أخرى من العالم، سماع أصوات أخرى، أشخاص آخرين.

ديفيد بارساميان: بلى، أنت تقولين على الدوام إن من الصعب على المرء أن يكون مواطنا في إمبراطورية. كتبت أيضا عن 11 أيلول. قلت أيضا إن «الإرهابيين يجب أن يعاصبوا». لكنك تسألين أيضا: هل الحرب هي السبيل الأفضل لتعقبهم؟ هل إشعال النار في كومة القش يساعدك على العثور على الإبرة؟

أرونداتي روي: عبر الاستماعة بخطاب حكومة الولايات المتحدة عن الحرب ضد الإرهاب، قرر السياسيون في العالم كله أن هذه الوسيلة هي الأفضل من أجل تصفية حسابات قديمة. إن الجميع يستمعون هذا النوع من الخطاب، بغض النظر إن كان هؤلاء الحكومة الروسية في مطاردتها للشيشان، أو إرييل شارون في حربه ضد الفلسطينيين، أو الحكومة الهندية في مشروعاتها الفاشي ضد المسلمين، خصوصا في كشمير (....)

رد فعل الولايات المتحدة على 11 أيلول منح الإرهاب مكانة رفيعة. لقد أعطاه دفعا هائلا، وجعله يظهر بوصفه الوسيلة الفعالة الوحيدة لكي يسمع صوت مرتكبيه. ومرار الوقت سوف يقضى على أية حركة تدعو إلى المقاومة اللاعنيفة، سوف تتجاهل تلك الحركة وتسمى. لكن إذا كنت إرهابيا فسوف تكون هناك فرصة كبيرة للتفاوض معك، لكي تظهر على الشاشات، لتعطى بكل الاهتمام الذي لم تحلم به أبدا.

ديفيد بارساميان: تعرفين التعبير القديم: «الجمال في عين الراي». قد يكون «الإرهابي» يتخذ المكانة نفسها. أفكر مثلا بإسحق شامير، ومناحيم بيجن اللذين اعتصرهما البريطانيون في فترة الانتداب لإرهابيين، والآن بعدان بطينين وطنيين في إسرائيل. نيلسون مانديلا كان أيضا يعد إرهابيا في وقت من الأوقات.

أرونداتي روي: عام 1987 عندما رغبت الأمم المتحدة بإصدار قرار بخصوص الإرهاب الدولي كانت الدولتان الوحيدتان اللتان عارضتا القرار هما إسرائيل والولايات المتحدة، لأنهما في ذلك الوقت لم ترغبا في الاعتراف بالمؤتمر الوطني الإفريقي والنضال الفلسطيني من أجل التحرر وتقرير المصير.

ديفيد بارساميان: منذ أحداث 11 أيلول، فإن الأشخاص الذين يظهرون بصورة منتظمة مثيرة للملل

على شاشات التلفزيون، وخصوصاً في الولايات المتحدة، يستخدمون كلمات ونستون تشيرشل. إنه يحظى بإعجاب شديد لشجاعته، وهو لذلك مثال يحتذى لاستقامته وسداد رأيه. في «أقبل أيلول» توردين اقتباساً شديد الغرابة من ونستون تشيرشل لم نسمع به من قبل. هل لك أن تذكره لنا؟

أرونداتي روي: كان يتكلم عن النضال الفلسطيني، وقال ما يلي: «لا أؤمن أن كون الكلب قد أقام في البيت لفترة طويلة يمنحه الحق في هذا البيت، لأنه ببساطة أقام فترة طويلة فيه. لا أؤمن أنه ارتكب أي خطأ بحق الهنود الحمر في أمريكا، أو بحق السود في أستراليا، لأنهم ببساطة قد استبدلوا بعرق أقوى وأرقى.

ديفيد بارساميان: قال ذلك عام 1937، اليس كذلك؟

أرونداتي روي: نعم.

ديفيد بارساميان: تنهين مقالتك بقولك: «الحرب هي السلام»، وتساءلين: «هل تخلينا عن حقنا في

الحلم؟ ألا زال ممكناً بالنسبة لنا إعادة تخيل الجمال؟

أرونداتي روي: كتبت هذا الكلام في لحظة بأس. لكن علينا ككائنات بشرية أن لا نكف عن ذلك السعي. علينا أن لا نكف أبداً، بغض النظر عما يقوله أو يفعله بوش، أو تشيرشل، أو موسوليني، أو هتلر، أو أي شخص آخر. لا نستطيع تجاهل معاناة الشخصيات للسلام والجمال واللطف والرقّة. بالطبع فإن من حقنا أن نشعر باليأس أحياناً، إذ سنجد من بشرتنا إن لم نفعل. لكن دعنا لا نستسلم أبداً لذلك اليأس.

الترجمة والتقديم لفخري صالح
عمّان

جمالية القناع في مسرحية «الزئوج»

لجان جونية

القناع عنصر هام في الاحتفالات الطقوسية والكرنفالية، وفي فن الرسم، والنحت، والسينما، والمسرح بشقيه النصي والفرجوي. وقبل التطرق لجمالية القناع في هذا النص، ندرج أولاً عرضاً موجزاً للمعاني التي عبر عنها، وللو وظائف التي اضطلع بها عبر أهم المخططات التاريخية. ونقدم، ثانياً، غة عن استعمالاته على مستوى الفرجة.

من الوجه إلى القناع

«ابريزن»، PROSOPON، هي الكلمة اليونانية التي تعني في نفس الوقت القناع المسرحي والوجه. ويضطلع القناع في الثقافة اليونانية بوظيفة محو الممثل لإظهار وجه الشخصية، كما تشهد على ذلك آثار عروض الممثلين من خلال الرسوم التشكيلية اليونانية. تقول في هذا المنحى فلورنس دييون: «ابريزن» هو دائماً وجه. وفي المسرح يحل محل وجه الممثل يُظهر وجه الشخصية. هكذا، فإن هذا القناع لا يُظهر أبداً على وجه الممثلين المقتنعين في الرسوم التشكيلية. إن «ابريزن» لا يقطع، بل يُظهر»⁽¹⁾. وهذا ما تؤكد أيضاً فرانسواز فرنسيس ديكر: «يجب أن نعتبر أن وظيفة القناع ليست هي إخفاء الوجه الذي يغطيه، فالقناع يلفيه ويحل محله. في المسرح، لا يوجد وجه الممثل تحت القناع. وفرديته (أي الممثل) التي يكشف عنها وجهه تحل محلها فردية الشخصية التي يشخصها. فيصبح من الآن فصاعداً كليتمستر، ميدي، أو هيروليت»⁽²⁾.

وفي اللغة اللاتينية تعني كلمة «ابرسن» PERSONA، القناع دون الوجه على عكس المعنى اليوناني. ومن ثم تتمثل وظيفة القناع عند الرومان في إخفاء وجه الممثل دون أن يحل محله وجه آخر، وهذا ما تبينه الرسوم التشكيلية الرومانية. «القناع الروماني (...) يخفي وجه الممثل، وهذا ما يظهر في رسوم العروض التشكيلية حيث يبدو حضور الوجه تحت القناع. إنه يخفي وجه الممثل دون أن يحل مكانه وجه آخر وذلك لأن كلمة «ابرسن» لم تستعمل أبدا في روما للدلالة على الوجه»⁽³⁾.

القناع في الفرجة

منذ ظهوره، استعمل القناع استعمالات مختلفة، واضطلع بوظائف التمثيل والإخفاء والكشف، وشكل أداة فنية يتم التوسط بها بين الواقع والتمثيل. وكسائر الفنون، مر القناع بفترات حضور وازدهار وفترات غياب وخفوت نظرا لتأثير المحيط الاجتماعي والسياسي.

في البداية استعمله احتفلون في الاحتفالات الطقوسية ليعبروا عن تفسيرهم للظواهر الطبيعية والمافوق طبيعية، ولقنائية الخير والشر، والمقدس واخرم. يقول جان ماري مايتنس: «إن عددا من الأساطير تربط ولادة أو اكتشاف القناع بممارسة أو بتحريم زنا اغارم»⁽⁴⁾ (linceste) ويستشهد على ذلك بأمثلة منها «احتفال قبيلة «دجون» DOGON، في أفريقيا الغربية كل ستين سنة بذكرى وفاة طفل وشقيقته قضيا بعد حصول علاقة جنسية بينهما. ولتخليد هذه الذكرى، يصنع أفراد القبيلة قناعا كبير الحجم ويرتدون أقنعة ويتزينون بحلي أخواتهم (...) ويرقصون، ليمكنوا من التكفير عن خطيئة ممارسة الجنس اخرم مع الأقارب، لتتم لهم المحافظة على التنظيم الاجتماعي»⁽⁵⁾.

وفي الاحتفالات الكرنفالية، استعمل المحتفلون القناع كوسيلة للتفكير عن طريق تقمص شخصيات إنسانية أو حيوانية بهدف تفجير مكتوبات اللاوعي والتخلص من الرقابة الذاتية ومن رقابة الحياة اليومية وإرسال غمزات نقدية وهجائية للمجتمع. واستعملوا في ذلك الأسلوب الجروتسكي يخرق النظم المثنية وقلب القيم التي تحكم الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة. فعمل الحكومون محل الحاكمين، والعمال محل أرباب العمل، والناس العاديون محل رجال الدين.

ورث المسرح اليوناني القناع عن الاحتفالات بإله الخمر دينوسوس. وكان ظهوره (أي القناع) بمثابة إعلان عن «التحول من تمثيل وثني représentation fétichiste إلى تمثيل إنساني الشكل للإله représentation anthropomorphe»⁽⁶⁾.

وحافظ القناع طويلا على سلطته المتمثلة في إثارة مشاعر مختلفة في نفوس المتلقين كالخوف والقلق والخرن. تروي بوليت جيفون بيسن أن ظهور الممثلين بأقنعة آلهة جهنم Brings أثناء العروض الأول لمسرحية «الأوميديات» لإيشيل، أزعج الجمهور الذي سارع متدافعا إلى مغادرة المسرح مما أدى إلى انهيار الكراسي، وسقوط عدد من الضحايا»⁽⁷⁾.

وفي العصر الوسيط تراجع تأثير القناع وانحطت قيمته الفنية نظرا لتدخل الكنيسة التي اختزلت وأفقرت وظيفته التعبيرية بجعلها منحصرة في حقل الدلالات السلبية فقط، وذلك في إطار معارضتها للطقوس والمعتقدات الوثنية. وهكذا، فإن «القناع في العصر الوسيط لم يعد يمثل إلا الشر، والغيلان، والشياطين وليس التماثيل الوثنية التي حولتها الكنيسة إلى أرواح حامية، وإلى رسل للإله المتسامي الواحد»⁽⁸⁾.

وعرف القناع أوج ازدهاره في مسرح «الكوميديا ديلارتي» إذ أضحي عنصرًا ثابتًا في عروضها التمثيلية

ولازمة لشخصياتها المقنعة . وفي القرن التاسع عشر تراجع استعمال القناع في التمثيل وذلك للمكانة المهمة التي احتلها الوجه في خارطة التعبير الجسدي للممثل على حساب بقية أعضاء الجسد . وتعمزت مركزية الوجه في التمثيل بتصادف ظاهرة النجومية في أوساط الممثلين الذين يحبذون التمثيل بوجوههم المعروفة على التمثيل بالقناع لما يتحده لهم ذلك من تفنن في استغلال الطاقة التعبيرية الكبيرة للوجه . يقول جان تيري ما يترنس : « غاب القناع عن المسرح الغربي لأن الكاتب والممثل توصلا إلى التعبير عن طبائع الأنا بدقة وتنوع مكنتهما من الاستغناء عن هذه الحيلة . لقد أصبح الممثل اختار النجم متحفظا على استعمال قناع يخفي شخصيته »⁽⁹⁾.

وعاد القناع ليحتل مكانة مهمة في التمثيل ابتداء من بداية القرن العشرين وذلك في إطار العد العكسي الذي طرأ على مركزية الوجه في التمثيل من جهة ، ومن جهة أخرى ، لظهور تصور جديد لهندسة جسد الممثل يقوم على وحدة ولا مركزية جسدية . وهكذا « فقد الوجه امتيازاته عن طريق ظاهرة اللامركزية التي نزعته منه الأسبقية لتدخله بطريقة محكمة في مجموعة منظمة »⁽¹⁰⁾.

ويعتبر ادوار جوردن كرايج وما بيرهولد من أهم رجال المسرح الذين عملوا على عودة القناع في هذه الفترة . بالنسبة لكرايج ، فقد احتل القناع حجر الزاوية في تصوره للظاهرة المسرحية بشكل عام ، ولفن الممثل بوجه خاص . يعتقد أن وظيفة الفن ليست هي المحاكاة المعتمدة على نقل صور طبق الأصل للواقع ، بل هي خلق واقع يختلف تركيبته عن تركيبة المعاش اليومي ويخضع لمنطق التخييل . ويقدر ما يأخذ الفن مسافة عن الواقع ، بقدر ما يكتسب قدرة تعبيرية قوية ومصداقية يقينية . وبذلك يستحق أن يوصف « بالفن الكبير » والمسرح ، يأخذ إلى ما وراء الواقع ، وأحلال أنه يطلب من الوجه الإنساني الذي هو أكثر واقعية أن يعبر عما وراء الواقع . ليس هذا صحيحا . وهذا الإحساس بالوجود ما وراء الواقع هو الذي يميز في الحقيقة كل فن كبير »⁽¹¹⁾.

أما ما بيرهولد فقد اشتغل طويلا مع الممثلين في مختبرات خاصة بالتدريب على التمثيل المقنع ، واستغرقت تدريباته التحضيرية لتمثيل « الحفل الراقص » ست سنوات . وفي نفس الوقت انتشرت حفلات الرقص المقنع بين أوساط الفنانين في روسيا . وصادفت هذه العودة ظهور مؤشرات الثورة الروسية . وهذا ما جعل أحد النقاد يرى في هذه العودة « دلالة حقيقية في المجتمعات المتأزمة حيث تعبر أساليب القطيعة عن نفسها . وحين تُستغل القوانين والتقاليد السائدة ، تظهر الأقنعة كنبرة عن النهاية »⁽¹²⁾.

وفي إيطاليا عاد القناع بقوة على يد مسرحيين موهبين مثل المخرج ستريلا ، والممثلين مونيبي و داريو فو الذين استلهموا التراث المعرفي للكوميديا ديلارتي واستثمروه في عروضهم المسرحية . وفي فرنسا نذكر المخرجة أريان موشكين التي جعلت من القناع عنصرا متميزا من عناصر بناء الشخصية في عروضها . وفي الولايات المتحدة الأمريكية ، جعل بيتر شومان مؤسس فرقة Bread and Puppet من القناع أداة ثابتة في عروضه المنفردة والساخرة من جمشع ، وتهور الطبقة الحاكمة في الولايات المتحدة ، ونزعته الإمبريالية .

القناع في مسرحية «الزنوج»

دفعني إلى تناول جمالية القناع في هذه المسرحية حافظان اثنان . الأول هو الحضور الكمي للأقنعة في النص ، حيث إن نصف الشخصيات مقنعة . والثاني هو ما ورد من تمجيد للأقنعة على لسان شخصية المراسل

وهو يخاطب رئيس الشرطة في مسرحية «الشرقة» لجان جونييه.
المراسل : «ما هو جميل على الأرض، تدبثون به للأقنعة».⁽¹³⁾

مدخل

تهريج أم تضليل ؟

سؤال يطرح نفسه بحدّة لأن جونييه يخلق منذ البداية غموضاً ناتجاً عن جمعه لعناصر متناقضة تتعلق بدوافع كتابته للنص ومن ثم استعماله للأقنعة. فمن جهة يصف النص بأنه «تهريج» أي هراء وهزل يراد به الترفيه فقط وليست له أبعاد اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو نفسية. ومن جهة أخرى، يقول إن أسباب كتابته للنص هي الميز العنصري الذي ما فتئ يعاني منه السود في المجتمعات الغربية. هكذا فإن :
«نقطة الانطلاق كانت علبة موسيقية تحمل صورة تعود إلى القرن الثامن عشر تمثل أربعة زنوج بالزي الرسمي للخدم يركعون أمام أميرة صغيرة من الحزف الأبيض (...) في عصرنا هذا ودون سخرية أمكن أن تصور عكس هذا : أربعة خدم يهتفون أميرة سوداء ؟ لا شيء تغير (...) إنهم (السود) شخصيات منسوجة من خرقه وليست لهم أرواح، وإذا كانت لهم أرواح فهم يعلمون بأن يأكلوا الملكة (...) نراهم دون شك كالحیوانات (...) عندما نرى الزنوج، هل نرى أشياء أخرى غير أشباح مضبوطة ومظلمة وليدة رغبنا ؟ لكن كيف ينظر إلينا هؤلاء الأشباح ؟»⁽¹⁴⁾

هذا الغموض الذي يكتنف مقصدية جونييه من كتابة النص، يلزمه غموض آخر يتعلق بأهمية القناع ويدفع إلى طرح الأسئلة التالية. ما سر هذا الاختلاف بين المراسل الذي يرفع القناع إلى أعلى مراتب السمو والإلهام، باعتباره مصدراً لكل القيم والأشياء الجميلة، وأداة من أدوات التعبير الإبداعي، وبين جونييه الذي يحط من قيمته ويختزله إلى مجرد عنصر من عناصر هذا «التهريج» ؟ بتعبير آخر، هل هناك تناقض بين رؤية جونييه المتخفي وراء شخصية المراسل ورؤية جونييه الكاتب، أم أن الأمر تضليل للتلميذ ؟ خاصة أن جونييه يظل من أبطال التضليل الذي يتفنن في جمع الأضداد، التي يلغي بعضها بعضاً، إلى درجة خلق بلبلية وصعوبة في فهم المعاني، وصاحب الكلمة الشاعرة، والفكاهة الرقيقة، والحكاية التي يجب تصديقها ورفض تصديقها.⁽¹⁵⁾ يجيب على هذه الأسئلة من خلال تناول وظائف القناع ودلالاته ضمن مكونات الخطاب المسرحي في هذا «التهريج».

الخرافة

قبل البدء في التحليل نقدم تلخيصاً للخرافة التي تتمحور حول فرقة مسرحية مكونة من تلميذين سود قرروا أن ينقسموا إلى مجموعتين : مجموعة السود التي تشخص إعادة قتل واغتصاب أسود يدعى فيلاج لامرأة بيضاء. ومجموعة البيض التي تتألف من ملكة وحاشيتها وتشخص محاكمة القاتل. تتكرر بأقنعة بيضاء وتسمى بأسماء الوظائف التي تشغلها وهي : الملكة، القاضي، الخادم، المبشر، العامل. عند بدء الأحكام يتضح للجميع أن النعش الموضوع فوق الركع، والذي يرقص الزنوج حوله في بداية النص، مجرد خدعة لأنه لا يحتوي على جثة، وبالتالي فليس هناك لا قتل ولا اغتصاب، وأن القتل الحقيقي يتم خارج المسرح والقتيل أسود قتله سود خيائته لهم، وتعامله مع البيض.

حيوية الصراع الفكري

يتحول تمثيل القتل واغصاعه إلى مواجهة قوية بين العرقين، يحاول فيها البيض أن يبقوا على علاقة السيطرة والاستلاب التي ميزت تاريخيا علاقتهم بالسود بينما يحاول هؤلاء أن يغيروا هذه العلاقة بتحقيق التحرر وإثبات الذات. والتحرر الذي يطمح إليه السود يتم بالدرجة الأولى عن طريق الصراع الفكري، الذي يعتبر حجر الزاوية في أي عملية تغيير، ويمكن من تفادي النظرة الأحادية الجانب للأشياء والاستلاب بكل أنواعه. تبدأ، إذن، مسيرة تحرر السود عندما ينظرون إلى البيض بعيونهم، وليس بعيون البيض، ويمدو قدرتهم (أي السود) على تفويض الفكرة التي يحاول البيض الترويج لها عن أنفسهم لدى السود. وهذا ما يكشف عنه فيل دوسانت نازير:

«هدفنا ليس فقط إفساد وتلاشي الفكرة التي يودون (أي البيض) أن تكون لدينا (أي السود) عنهم»⁽¹⁶⁾ وفكرة تغيير النفس تنقلب مع جونه لتصبح لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا نظرهم إلى الآخرين. وذلك ليس لأن السود لا يريدون النظر إلى أنفسهم، بل لأنهم لا يستطيعون ذلك، لأن لا وجود لهم إلا في عيون البيض. فهم مضطرون أن يعيشوا في حالة تشخيص مستمر «لاستحالة أن يكونوا كما هم»⁽¹⁷⁾.

استراتيجية الزيف

وهذا التشخيص يجعل منه جونه زيفا معما يعتمده السود كاستراتيجية للتظاهر بالاستلاب ويتضمن برنامجا يتكون من صنفين من الملاحظات:

* مواصفات سلبية قوامها الخصائص التي غالبا ما يختزل إليها السود: أشرار، لصوس، جهلة، غير متحضرين... والمخرج أرشبالد هو الذي يحضهم على بلورة هذه الاستراتيجية.

أرشبالد: «على الزوج أن يتزجوا، وأن يعيشوا إلى درجة الحمق بكل ما يهتمون به: في سوادهم، في راحتهم، في عيونهم الصفراء، في أذواقهم لأكل لحم الإنسان»⁽¹⁸⁾.

* مواصفات تمثل مظاهر الاستلاب عند السود، ونجسد ما يستعبرونه عن البيض من فن وثقافة كالموسيقى وطريقة اللباس والأسماء واللغة.

* الموسيقى:

تفتتح المسرحية بطقوس احتفالية حول نعث القتيلة يتخلله رقص على إيقاع «موسيقى موزارت» بهدف تنظيم جنازة رسمية لها، وتعبيرا عن الاستلاب العقلي للسود.

«عندما يسحب الستار، يظهر أربعة زواج لباس أسود ورسمي (...) وأربع زيجات لباس السهرة، وهن يرقصن حول النعش نوعا من الرقص على خن لموزارت»⁽¹⁹⁾.

* اللباس

ويعكس بدوره هذا التقليد، إذ إنه من النوع الرسمي الضيق مع الربطة البيضاء للرجال ترافقه أحذية صفراء. لباس النساء فساتين السهرة مزركشة جدا»⁽²⁰⁾.

* الأسماء:

ويقدمها أرشبالد للبيض وللجمهور:

أرشبالد: «اسمي أرشبالد أيسالون ويلنجتون (...) هذا السيد هيلوني فيلاج (...) الآتسة أديلد بويو

(...) السيد إيدجار هيلاس فيل دو سان نازير (...) السيدة أو كوستا نيج (...) السيدة فيليستي كوزاردون
(...) الآتسة ديوب، إيتانيت فيرتو-روز-مو كريطه. (21)

* اللغة

فيما يخص اللغة، فإن جونية يفرغها من مرجعيتها الاجتماعية والثقافية إلى درجة حرمانها من القدرة على الإحالة على المستوى الثقافي والشرعية الاجتماعية للذين يتكلمونها. هكذا يستعمل أورشالد الذي يشتغل «طباخا» خارج المسرح وبوهو التي تشتغل «صبابة» أيضا خارج المسرح، وباقي الزوج صياغات بلاغية وتعايير شعرية مماثلة للتي تستعملها الملكة وحاشيتها. وأورشالد هو من يكشف هذا الانتحال. أورشالد: «لصوص، لقد حاولنا اختلاس لفتكم الجميلة». (22)

وهذا الانتحال اللغوي يعود بنتائج سلبية على المجموعتين، لأنه بقدر ما يحرم السود من ابتكار لغة خاصة بهم تمكنهم من التميز والتفرد، بقدر ما يهدد البيض الذين يفقدون أحد أهم المظاهر الأساسية للوجود وهو اللغة. وهذا ما تستشعره الملكة التي تصاب بالهلع.

الملكة: «لقد سرقوا صوتي! النجدة». (23)

ويكشف جونية باستمرار هذا الزيف إما بواسطة خطاب الشخصيات التي تفشي أسرار اللعبة، أو بخلق ثغرات في التشخيص تحدث «تفاوتا» بين الأشياء و مرجعيتها الاجتماعية والثقافية مثل الفساتين التي تتكرر فيها النساء السود، والتي لا تحيل بالضرورة على أناقة البيض لأنها «تعكس أناقة مفشوشة وأكثر ما يمكن من الذوق الرديء». (24)

إلا أن هذه الخطأ الزمنية لا تخفي بموافقة جميع الزوج. فهناك ديوف الذي ينظر نظرة مثالية وساذجة إلى البيض معتبرا إياهم مصدر الفضيلة، والسخاء، والأخلاق الحميدة.

ديوف: «(...) فوق رأسي كما فوق رأسك، خفيفة وغير محتملة نزلت طيبة البيض كي تستقر. وفوق كتفي الأيمن ذكاؤهم، وفوق الأيسر سرب من الفضائل، وأحيانا في يدي وعندما أفتحها أكتشف صدقاتهم».

وهو ما ترد عليه بويو: «من طلب منك ذلك؟ ما نحن في حاجة إليه هو الكراهية، ومنها تنبثق أفكارنا». (25)

عمل القناع

ما مصير ديوف؟ بعد نهاية تشخيصه للفتيلة المغتصبة بواسطة القناع، تستقبله الحاشية وتتركه وحيدا في مدرجها لتذهب إلى محاكمة القاتل. وعندئذ يتحول إلى أبهى لحظة إزالته للقناع. يصاب بالذهول، ويحاول درن جدوى أن يتماسك لأنه في حاجة إلى شيء من الوقت ليستوعب هذا المسخ غير المتوقع الذي حل به. لذا فهو يسقط في هفوات اللسان حيث يخلط بين انتمائه للهيوتين: هويته السوداء السابقة وهويته البيضاء الحالية.

ديوف: «أنظر إليكم- عفوا- أنظر إلينا...».

وبعد حين يتماثل نفسه ويقبل هذا التحول.

بويو: «هل أنت وردة»

ديوف: «أنا كذلك» (26)

مسح غريب يعبر فيه المسرحي عن اللاعقلاني، ويبرهن فيه القناع على سلطة مسرحية قادرة على الإيقاع بمن يلعب بالمظاهر الخادعة، حيث يتحول التنكر إلى حقيقة. يصبح ديوف إذن ضحية لتشخيصه لدور القتيلة المفتصبة. وفي نفس الوقت ضحية لعدم التزامه بكلمة السر التي ما فتئ أرشبالد يحثه على التمسك بها. مسح ديوف هذا يذكر بمصير كليز في مسرحية «الخادعات» لجونيه، حيث لم تستطع إقامة حد بين الواقع والمتخيل فسقطت في فخ تشخيصها للسيدة بتناول السم الذي أعدته لهذه الأخيرة، معتقدة أنها أصبحت بالفعل السيدة. يبعد القناع ديوف ليس فقط من معسكر السود، بل أيضا من المشاركة في حركتهم الثورية التي يتأهب جميع أعضاء الفرقة بمن فيهم أعضاء الحاشية، بعدما عادوا إلى هويتهم السوداء- للمساهمة فيها. من قام بدور المبشر: «يجب أن نسرع...»

من قام بدور الجنرال: «...إذا كنا نريد الفعالية فليس لنا من وقت نضيمه». يظل ديوف وحده متمسكا بأفكاره و مستسلما لمصيره، كأنه قدر محتوم. ديوف (باكيا): «وأنا كبرت... يمكن أن أنسى... وعلى كل حال فقد غفرتني في بذلة جميلة». من قام بدور الخادم (بقسوة): «احتفظ بها. إذا ما كيفوك حسب الصورة التي يودون أن يروا عليها فابق معهم. إنك ستعرفنا»⁽²⁷⁾

إنه استعمال متفرد للقناع يتجاوز الاستعمال التقليدي المتمثل في الكشف والإخفاء. فالقناع هنا لا يخفي ولا يكشف هوية أو فكر ديوف، لأن هذا الأخير يستعمل القناع أمام الجمهور ويجاهر بفكره أيضا قبل وأثناء استعماله للقناع. فوظيفته هنا أيديولوجية لأنه يبعد عن «الحقل» مستلبا حقيقيا يقدر من يحتقره ويخضع لمن يدوس كرامته.

لكن قبل الانخراط في العمل النضالي خارج المسرح يعرف مجرى الأحداث متعظا غير متوقع، إذ يطلب أرشبالد من أعضاء الحاشية أن يعيدوا استعمال أقنعتهم ليقبضهم السود قتلا مسرحيا أو «غنائيا». هكذا يقوم القتل لاستئناف التشخيص ثم يوتون من جديد: «تقف الشخصيات التي كانت على الأرض لتحيي ديوف الذي يحييهم بدوره. وبعد ذلك تعود إلى النوم متراكمة مقلدة الموت»⁽²⁸⁾.

يوشك التشخيص على النهاية وينزع «الزئوج الأقنعة الخمسة ويحيون» تماشيا مع التقاليد المسرحية. ويطلب منهم أرشبالد أن يعيدوا الأقنعة من جديد استعدادا للخروج. لكن هل انتهى دور القناع؟ ليس بعد؛ لأن الستار يرفع على مشهد مماثل لمشهد الافتتاح مع استثناء بالغ الأهمية يتمثل في إزالة كل الممثلين لأقنعتهم: «كل الزئوج، بمن فيهم الذين كانوا يشكلون هيئة المحكمة والذين خلعوا أقنعتهم- وقفوا حول النعش بغطاء أبيض»⁽²⁹⁾.

ينتهي السود من تشخيص العرض وفي نفس الوقت يتوقفون عن حالة التشخيص الدائم ليعيشوا كما يريدون، وليس كما يراد لهم. وبهذا يضطلع القناع بوظيفة بلاغية، لإقضاء الأقنعة البيضاء عن «الحقل» هو كناية عن إبعاد البيض أي انتصار السود على البيض.

ويضطلع القناع بوظيفة أخرى تتمثل في كشف فكر البيض. ذلك أن الزئوج المتكرين بأقنعة بيضاء يستشعرون الحرية والأمان فيعبرون بسهولة عن الصور المخطئة والجاهزة والأحكام المسبقة الكامنة في لاوعي البيض ويجعلونها تطفو على السطح دون رقابة ذاتية، وهذا ما تكشف عنه التي كانت تشخص دور الملكة.

تلك التي كانت الملكة: «غلغنا أنفسنا بقناع، وفي نفس الوقت كي نحيا الحياة البغيضة للبيض، وكى نساعدكم على التورط في العار»⁽³⁰⁾.

إذن هذه «الخفلة» التي يصفها أرسبالد بدهندسة للفراغ والكلمات»⁽³¹⁾، تعالج قضايا اجتماعية وسياسية حيوية كالخربة والمساواة بين البشر. وهذا التبسيط الذي ما لبث أن جُوفيه بوصف به أعماله مثل «التبريج» بالنسبة «للزنج» و«المسخرة»⁽³²⁾ بالنسبة «للمستأثر» اختزال مزيف ومضلل لأنه يهدف إلى الإيحاء بممارسة علة أيديولوجية. ومن ثم فهذه الطقوس الاحتفالية والمظاهر الفرجوية التي تغطي على النص هي سعاتر مسرحية تخفي أفكارا سياسية متناسقا يتخذ من القناع أداة تعبيرية بالغة الأهمية. تضليل مرده إلى نظرية جونية المتعلقة بجذلية المسرح والواقع والتي تتمحور حول ثلاثة مستويات.

* المستوى الدلالي

بالنسبة لجونية ينبغي على المسرح أن لا يستنسخ الواقع بل عليه أن يشوهه ويمسحه وذلك بخلق «تفاوت»⁽³³⁾ بين الشخصيات والأشياء في المسرح، ومرجعياتها الاجتماعية، والنفسية، والثقافية في الواقع. وهكذا يتم «إلغاء شخصيات (...) لصالح علامات بعيدة قدر الإمكان عما تدل عليه» فتتحول هذه الشخصيات فوق الركح إلى استعارة لما تغلظه»⁽³⁴⁾.

* المستوى الفني

هذه المسافة التي تفصل بين الدال والمدلول هي الوسيلة التي ترتقي بالمسرح إلى مجال الفن وأتوّن الإبداع، حيث تُركّب الأشياء تركيبة جديدة وتُنسجُ بينها علاقات متفردة لتعبر عن دلالات غير متوقعة. فتقلب المعاني وتعبر الأشياء عن ضدها مثل الخسة والقبح اللذين يعبران عن الجمال: «هناك قاعدة يجب عدم خرقها في أي حال من الأحوال: الرجل، المرأة، الموقف أو الكلمة الذين يتصفون بالخسة في الحياة، يجب أن يبهروا وأن يدهشوا دائما بأناقيتهم»⁽³⁵⁾.

وهذا الجمال غريب وغير دنوي ولا جوده إلا في عالم الموتى. فاللباس ويجب أن لا يحيل على جمال الهندام، وأن يكون «مغيها وأن لا يكون في مكانه على أكتاف الأحياء»⁽³⁶⁾. و يستعمل جونية تقنيات الفن التشكيلي كالترج بين المواد المتنافرة في تركيبة الأعمال الفنية. وهذا ما تعكسه المواد المكونة ولألابة النساء المسنات، في مسرحية «الستائر» المكونة من «خرق بائسة وفاخرة»⁽³⁷⁾.

والمسافة التي يأخذها جونية بالنسبة للواقع دفعته إلى تبني أسلوب الكاريكاتير في الإبداع: ولكي أبدع يجب أن أعيش حالة تلهم خرافات، وهذه الخرافات تفرض علي أسلوبا كاريكاتوريا»⁽³⁸⁾. كاريكاتير تجسده شخصيات أخاشية في «الزنج» إذ هي أقرب إلى حاشية ورقية منها إلى حاشية ملكية، حيث تنزل من مدرجها لتمارس سلطة قضائية بمحاكمة المجرم، ولتستعيد هيبتها، وأعضاؤها يضحكون ويتجشؤون «وكلهم سكارى»، والملكة راجلة لأنها لا تستطيع ركوب «حصان جريج الركبة»، والمبشر يرتدي «تنورة داخلية»⁽³⁹⁾.

* المستوى الوظيفي

ينبغي جونية أية وظيفة للمسرح أيما كانت اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية. فهذه الوظائف يضطلع بها الفعل خارج المسرح. هكذا فنص «الخدمات» الذي يوحى عنوانه بتناول موضوع اجتماعي، ينبغي عنه جونية كل رسالة في هذا الشأن. فالأمر «لا يتعلق بمرافعة حول خدم المنازل. أقترض وجود نقابة لهم. هذا لا يهمننا»⁽⁴⁰⁾. كما أن نص «الزنج» «لا يهدف إلى دفع السود إلى الثورة»⁽⁴¹⁾.

وهذا التضليل الذي يمارسه جونية بشأن أهمية القناع ومضامين النصوص المسرحية، يواكبه تضليل آخر يتعلق بسلطة اللغة وقيمتها الفنية. فمن جهة، ينبغي أن تكون اللغة وسيلة من وسائل الإبداع: «أعرف أنني

لم أقل شيئا ولن أقول شيئا»⁽⁴²⁾ و من جهة أخرى، يثبت عبر لسان شخصية روجيه في مسرحية «الشرفة» أهمية وحيرية اللغة التي يستحيل بدونها وجود الشخصيات. يشهد روجيه أن وجوده يتوقف على شاعرية خطاب الشاعر المتسول.

روجيه: «إذا صمت، لن أكون»⁽⁴³⁾.

لكن سرعان ما يتبدد هذا الغموض لما يتضح أنه ناتج عن رؤية فنية في استعمال اللغة. فاللغة التي يطمح إليها جونييه هي لغة الشعر والمجاز والإشارات والرموز إذ «لا شيء يقال بل يتوقع» وحيث إن «الصيغة المسرحية» ينبغي أن تكون «بصلة كلية إشارية فقط»⁽⁴⁴⁾.

يعرف جونييه سر الرمز بالكلمة، وأيضا سلطة الرمز بالأشياء. فبواسطة كرميين وثوب يتمكن من تخويف أعضاء الحاشية ومن تحويل نعش القتيلة المقتنصة إلى رمز لنعشهم.

العامل: «...». نعلم بأننا جئنا لنحضر حفل جنازتنا...»⁽⁴⁵⁾

بل إن القتل الرمزي أشد وقعا من القتل الفعلي.

القاضي: «...» ميت واحد، ميتان، فيلق، جيش من الأموات، مستشفى من هذا، لكن لا وجود لأي ميت. يمكن لهذا أن يقتلنا»⁽⁴⁶⁾.

مكننا هذه الدراسة من معرفة المكانة التي يحتلها القناع في نظرية جونييه المسرحية، فسلطته توازي سلطة الكلمة والرمز، وحضوره ليس للكوريا يهدف إلى تنشيط هذا الاستعراض. إنه فعل شعري يخدم قضايا إنسانية حيوية كالكرامة والحرية والمساواة.

عبد العاطي وصال
فرنسا

المراجع

(1) Florence Dupont, *L'orateur sans visage? essai sur l'acteur romain*
et son masque, Presses universitaires de France
p. 155, 2000.

(2) Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage? aspects de*
l'identité en Grèce ancienne
Flammarion, 1995, p. 40

(3) Florence Dupont, op. cit, p. 155 (3)

(4) Jean-Thierry Maertens, *Le masque et le miroir, Ritologiques III*
Aubier Montaigne, 1978 p. 15

(5) Jean-thierry Maertens, op. cit., p. 17 (5)

- Giovani Calendoli, « Le masque en Grèce et à Rome », *L'art du* (6),
 « masque dans la commedia Dell'arte, Solin
 . p. 9, 1987
- Paulette Ghiron-Bistagne, « L'emploi du terme grec Prosopon dans (7)
 « l'ancien et le nouveau testament
 « Mélanges Edouard Delebecque
 . Université de Provence, 1983, p. 167
- . Laura Sheleen, *Théâtre pour devenir ... autre*, Ept, 1983, p. 43 (8)
 . Jean-Thierry Maertens, *ibid*, p. 110 (9)
- Denis Bablet, « De Craig au Bauhaus », *Le masque du rite au* (10),
 « théâtre, CNRS, 1991, p. 138
- . Edward Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, Gallimard (11),
 . p. 160, 1964
- . Philippe Ivernel, « De Brecht à Brecht ? Métamorphose du masque (12),
 « masque de la métamorphose », *Le masque du*
 « rite au théâtre, p. 164
- . Jean Genet, *Le Balcon*, théâtre complet, Gallimard, 2002, p. 322 (13),
 Jean Genet, *Préface inédite des Nègres*, *op. cit.* p. 839 (14),
 . Jean Genet, *Comment Jouer*, *Les Bonnes*, *ibid*, p. 126 (15),
 . Jean Genet, *Les Nègres*, *ibid*, p. 533 (16),
 Michel corvin, *le Nouveau théâtre en France*, Presses universitaires (17),
 . de France, 1980, p. 67
- Jean Genet, *ibid*, p. 502 (18),
 Jean Genet, *ibid*, p. 478 (19),
 Jean Genet, *ibid*, p. 478 (20),
 Jean Genet, *ibid*, p. 479 (21),
 Jean Genet, *ibid*, p. 482 (22),
 Jean Genet, *ibid*, p. 482 (23),
 Jean Genet, *ibid*, p. 478 (24),
 Jean Genet, *ibid*, p. 492 (25),
 Jean Genet, *ibid*, p. 521 (26),
 Jean Genet, *ibid*, p. 534 (27)

- Jean Genet, *ibid.*, p. 541 (28),
 Jean Genet, *ibid.*, p. 542 (29),
 Jean Genet, *ibid.*, p. 535 (30),
 Jean Genet, *ibid.*, p. 541 (31),
 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *ibid.*, p. 851 (32),
 Jean Genet, *Lettre à Jean-Jacques- Pauvert*, *ibid.*, p. 816 (33),
 Jean Genet, *op. cit.*, p. 816 (34),
 Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, *ibid.*, p. 860 (35),
 Jean Genet, *ibid.*, p. 846 (36),
 Jean Genet., *ibid.*, p. 846 (37),
 Jean Genet, *Lettres à Bernard Frechtman*, *ibid.*, p. 939 (38),
 Jean Genet, *Les Nègres*, *ibid.*, p. 522 et 523 (39),
 Jean Genet, "Comment jouer 'Les Bonnes'", *ibid.*, p. 127 (40),
 Jean Genet *Préface inédite des Nègres*, *ibid.*, p. 837 (41),
 Jean Genet, *L'Etrange mot d'...*, *ibid.*, p. 888 (42),
 Jean Genet, *Le Balcon*, p. 344 (43),
 Jean Genet, *Lettre à Jean -Jacques- Pauvert*, p. 815 et 817 (44),
 Jean Genet, *Les Nègres*, p. 481 (45),
 Jean Genet, *ibid.*, p.^e 527 (46),

أن تكون وطني الغرب

أبيدولوجيو «صراع الحضارات» المدافعون عن الحروب الكولونيالية الجديدة في العراق، أعداء التعدد الثقافي في أوروبا، وكذلك كل الساعين من أجل تفوق الحضارة الصناعية الغربية، ينتقدون المثقفين الأوروبيين لأنهم ليسوا «وطنيين الغرب»، ولكنهم لا يدعمون الكفاح من أجل القيم التي تخص الغرب. الكاردينال راتزينجر Ratzinger مثلاً، وهو رئيس لجنة الكرادلة لعلوم الأديان (سابقاً محكمة التفتيش المقدسة)، أعلن مؤخراً أن الغرب ضحية «كراهية الذات المروحية» ولا يُقدَّر نفسه ولا يرى من تاريخه إلا ما هو مدان ومدمر، وإذا ما أراد الغرب الحفاظ على بقائه فيجب عليه أن يتعلم «التصالح مع نفسه»، وأن يدافع عما .. يفضّيه، وأن يتجاوز جلد ذاته. رئيس مجلس الشيوخ الإيطالي، الفيلسوف المعروف والأستاذ الجامعي مارسيلو بيرو Marcello Pera علّق على تحذيرات الكاردينال في خطاب له في جامعة لاتيران في الفاتيكان، مضيفاً «كما تسود في الغرب اليوم فكرة مفادها أنّ آياً من مكوناته البنوية العامة، لا تخلّك قيمة عالمية، وعلى هذا، فإن تقديم مؤسساتنا للعالم كنموذج لن يكون إلا غطوسة ثقافية». ويحذّر Pera من تأثير الفلاسفة (في المقدمة منهم نيتشة، وبيجنستين وديدا الذين يختزلون الحضارة الأوروبية إلى مجرد ثقافة، واحدة من ثقافات كثيرة. وهكذا يُفرّغ الغرب من محتواه، أمّا قاداته فيتنازلون عن الصلاحية العالمية للقوانين والمؤسسات الغربية.

تندفق علينا من الإعلام الأمريكي خطابات الخافطين الجدد، المتعالية، يروجون فيها لقولة أن كل احتلال أمريكي هو تحرير، وأن الهممة الأمريكية مسألة جيدة للعالم، وأن الرأسمالية المعولة تحت رقابة البنك الدولي وصندوق النقد الدولي هي «نظام أخلاقي موضوعي»، وأن هذه الرأسمالية لا ترفض إلا الأصولية الدينية أو المصالح الطبقية للإرهابيين المصابين بالعمى.

وبأسلوب مثير للشفقة خاص بالشويعيين السابقين، القابلين للهداية من كل دين جديد، يكتب السيد بيرجي سوخانك عن «الوطنية الغربية»: «... يتزايد عدد الأوروبيين الذين ... يخرجون من ماضيهم

القاسي... إنسانيتونا هؤلاء، لا يستطيعون الغفران لأبائهم لأنهم... هاجروا إلى العالم وكافحوا من أجل موقع تحت الشمس، وحتى لأنهم انتصروا... أغرب ما في الأمر هو حقيقة أن هذا البصاق على قبور أجدادهم يُسمى إنسانية».

هذا النوع من الهاججة يعرفه أبناء جيلي من نقاشات خمسينيات القرن الماضي، كان يقال في ذلك الوقت: إن «خرق الشرعية الاشتراكية» تجب رؤيته غير سياق الصراع الطبقي، وإن من الضروري حماية الشبيبة أمام «العلميين الكوزموبوليتيين، المشوهين لماضي شعبنا».

تقل كتب الصحفية والكاتبة الإيطالية أوريانا فالانثي الثلاثة - غضب وكبرياء، قوة العقل، وأوريانا فالانثي تتحدث إلى أوريانا فالانثي، هذا الحديث الدرامي الذي يعتبر مرجعاً أخلاقياً لحياتها، هو أكثر الأمثلة المعاصرة شهرة في الدعوة إلى «الوطنية الغربية». مهمة الكاتبة سهلة: اتضح لي أنني أموت بسبب سرطان مستعص، لكن الغرب مصاب بمرض أسوأ من مرضي. كيف؟ إنه يتعاون مع أعدائه، مع منكري قيمه، إنه لا يبكي ضحاياهم بما فيه الكفاية، ولا يتقن كره أعدائه، بما فيه الكفاية. متفقو الغرب وسياسيوهم بدل أن «يدافعوا ببطولة عن أعلى قيم الحضارة - هويتهم الخاصة وقيمهم الخاصة» فإنهم يبدون مشاعر الشفقة حيال حكايات الدموغ عن الأطفال الفلسطينيين، ويُدينون الحرب على العراق، ويتفقدون الرئيس بوش. في أوروبا تتكاثر «سرطانات مستعصية: الفاشيونازية الجديدة، البلشفية، والنزوع إلى التعاون مع العدو... هؤلاء الذين يحطمون واجهات محلات الماكدونالدز أثناء مسيراتهم الاحتجاجية، اليسار الذي استبدل أعلامه الحمراء بأعلام فوس قزح». في اجتماع حزبه في نيويورك تمت مقارنة جورج بوش بتشرشل! وصحيفة Corriere della sera الصادرة بتاريخ 2004/9/9 في تعارض مع الأحاسيس العقلانية البديهة تفقد بطل هذه المقارنة للاتاريخية: في صفحتها الأولى توجد صورتان - تلك الصورة المجيدة من انتفاضة غيتو وارصو عام 1949، حيث يبدو فيها طفل صغير وقد رفع يديه فوق رأسه تحت تهديد البنادق الألمانية، أما الثانية فمن بيسلان، حيث يبدو فيها طفل صغير أيضاً، يده مرفوعتان فوق رأسه تحت البنادق. إن تسمية الإرهاب الشيشاني أو المسلم بـ «النازية الفاشية» هي عدم نزاهة فكرية فظيعة، لأن النازية - الفاشية هي أحد مظاهر الغرب! هل يا ترى، كان في تاريخ أوروبا، بين اليهود الألمان المنصرين وبين الألمان علاقة كما هي العلاقة بين الروس والشيشان اليوم؟ ألا يلف وراء هذا الصبي من بيسلان، رغم عجزه الزاهر، واحد من أقوى جيوش العالم، والذي لم يتوفر، في الواقع، لذلك الطفل اليهودي الصغير عام 1943؟

إن تعريف الكار ومواقف معينة كعدوى مرضية للجسم، يجب علاجها وتصليتها نالفيها، ما هو إلا تعبير أصيل عن الثقافة السياسية الشمولية. فـ «الدفاع» عن الدولة، الشعب والحضارة قد جرى الارتقاء به إلى «نظام أخلاقي رفيع» يبرر لنا تجاوز كل الحواجز والشكوك وبلا هوادة مسح السموم والبكتيريا، وجيوب العدوى من جسم الشعب».

هل يموت الغرب لعدم رغبة مثقفيه في الدفاع بحماس عما يخصه؟ بأي معنى يمكن للمثقفين الغربيين الإحساس بأنهم و«طنيو الغرب»؟ هل الغرب حضارة عالمية أم مجرد ثقافة من ثقافات كثيرة موجودة على وجه الكرة الأرضية؟ وما الفرق بين الثقافة والحضارة؟

الثقافة

الأستاذ فويتخ نوفوتني Vojtech Novotny، أخصائي البيئة الأسعولية في جامعة تشيسكا بوزده بوقفسه،

لخص في كتابه (أنصاف) الحقائق البابوانية (دار نشر دو كوجان 2004) تجاربه مع اللقاءات البيثاقية في منطقة بابوي - غينيا الجديدة. اللقاء بين الثقافات يبدأ في اللحظة، التي يظهر فيها «الأجنبي»، ويكون من الضروري إيضاح «أجنبيته». فمثلاً لدى دخول البيض، تفاعل البابوانيون، الذين رأوهم لأول مرة، مع الحدث، بجنوح سلمى كبير، ورحبوا بهم بمشاعر مختلطة من التفاضل والسرور. وإن اكتشافهم المفاجئ للبيض تم تفسيره من جانبهم في إطار الكوسمولوجية المحلية، بشكل قاطع عموماً، كصورة لروح أجدادهم الموتى. لأنه من المتعارف عليه لديهم، عموماً، أن أرواح الأجداد بيضاء، وبما أن العالم ينتهي خلف الجبال في الأفق، فإن أي شيء آخر غير الأرواح، ما كان له أن يكون. كل إيماء وكل فعل، كان يُفسر كمؤشر على حدث ما من حياتهم الماضية. مثلاً «عندما قطع أحد أعضاء البعثة غصن شجرة ناشفاً، لاستخدامه في النار، تم مباشرة: التعرف عليه على أنه روح قد مات صاحبها منذ زمن طويل، ولكنه المعروف من قبل الجميع كقروي كان زرع هذه الشجرة في وقت من الأوقات، لقد امتلأوا غبطة لأن الروح تعرّفت على شجرتها الخاصة. مثل هذا التعليل الجميل «خضوع الأجانب» لم يصمد طويلاً، العالم البابواني باكتشافه للبيض تعكّر صفاءه لمدة أطول، وبشكل أعمق مما قد بدا للوهلة الأولى، وعندما نسجوا معهم علاقات أكثر قرباً، تطلب الأمر منهم التصالح مع حقيقة اكتشافهم أن الأمر لا يتعلق به أجداد قد قاموا من قبورهم؛ بل، بأناس عاديين يطالهم الموت، يعيشون وراء الجبال في الأفق، حيث لا ينتهي العالم هنالك. الفرضية حول نهوض البيض من القبور كانت جميلة، لأن اكتشاف الأجنبي كان يمكن استنباطه من المفاهيم التي كانت تحت تصرفهم، ضمن ثقافتهم الخاصة. لكن كم من الوقت يصمد مثل هذا التفسير الجميل؟»

يُشار إلى الدائرة الحضارية، التي غثل نواتها، الحضارة المسيحية في الإطار اليوناني الروماني التاريخي، يُشار إليها بالسجال الدراماتيكي حول مفهوم الشر، والذي يدعو الفلاسفة بـ "theodicea"، والذي يتعلق الأمر فيه بتفسير وجود الشر في العالم المُسَر من قبل الإله، الذي هو ليس مطلق القدرة وحسب، بل في اللطاف الأخير، الطيب والمعادل أيضاً.

من يستطيع نسيان ولا «إيمان كارامازوف اليائسة، والملمهة أخلاقياً، للإله الذي يسمح بعذاب الأطفال الأبرياء؟ لكن أمثال إيمان كارامازوف أصبحوا في مرحلة لاحقة أسوأ حالاً: إلههم سمح به إبهرت، أوسفيتيم، هيروشيما، جولاخ، أبو غريب، بيسلان. هل نملك حق تمجيد الإله، الذي يتغاضى عن كل هذا؟

يُفسر الشر في الدائرة الحضارية المسيحية (ويُعلّل) باعتباره خطوة ضرورية على طريق إنقاذ البشرية. مثلاً: التراكم الرأسمالي الظالم هو الشر الذي تزدهر في داخله الاشتراكية الخنزيرة، الحروب تدفع البشرية نحو مرحلة حضارية أعلى، القضاء على المخلوق الأقل شأنًا هو في صالح المخلوق الأرقى.

لكن هنا يوجد الشر المطلق أيضاً، الذي لا يمكن لأي خير مستقبلي أن يفرغه. أرى في صحيفة (Ildovy noving) تاريخ 2004/8/26 صور العراقيين، الذين جرى تعذيبهم، أرى أجساداً نحيلة عارية محزومة وفوقها حراس سمان بملابسهم الرسمية، ذوو شعر قصير محلق. الصور تضجّ بكل تلك الكراهية الأمريكية تجاه كل شيء، لا يمثّلهم (... انعدام المشاعر، الأمريكية، تجاه الغير، مشروط دينياً، تاريخياً وبسيكولوجياً) يقول باتريك أوردنيك في revui Aluze عدد 2003/3.

يُقال إن السجناء الأمريكيين سانس الكلاب كانوا يراهنون في ما بينهم على من سيتبول على نفسه من

الكوسمولوجية: جزء من علم الفضاء، والمقصود هنا محاولات الإنسان البدائية لمعرفة أو إدراك مكانه في الكون. المترجم.

السجدة، أولاً، وذلك عندما يسَلْطون عليهم الكلاب. إنه نَمَلٌ يُنبئُ بطريقة تفكير المُهمَّدين العالميين. البارحة، طبع أحدهم، وهو ذو عَينين مَمْلُئتين بالإيمان العميق، طبع على يَدَي صورة المسيح المدمر المصلوب وقد كُتِب عليها «كل هذا عانيت من أجلك». هل كان المسيح مِصمداً في أبو غريب؟ أَلن يخون هذا الفلسطيني رسالته أكثر من هؤلاء البيلاتيين وهم بين أيدي التابعين الأوفياء لمن هم أكثر همجية مما لا يُقاس.

الالتزام القهري، الذي يفرضه علينا الشر في العالم، بعد موت الإله المسيحي، عبَّر عنه بأعمق ما يكون جان بول سارتر، وذلك في محاضراته الشهيرة في شهر تشرين الأول من عام 1945 والمُسَمَّاة الوجودية إنسانية: «... (إذا لم يكن الإله موجوداً) فالإنسان متروك لقدره، لأنه لا يجد لافي داخل نفسه ولا خارجها، أي إمكانية للإمسك بقيمة ما، وقبل كل شيء إنه لا يجد العُدو... الإنسان هو الحرية... لا توجد أمامنا قيم أو تعاليم تبرر تصرفاتنا».

كل ثقافة هي سجل، من أجل الدِلاء عن مفهومية العالم، مع الأجناب من كل الأنواع - مثلاً مع هؤلاء الذين يطرحون أسئلة غريبة بمعظمتها، الذين يسألون عن القضايا، التي يجب أن تكون بديهية بالنسبة لهم. الأجناب يقدمون أدلتهم بشكل مختلف، ويتكلمون بشكل مختلف، ولهم أهداف مختلفة، يرون العالم عبر منظار مختلف، ولهذا، يجب أن يكونوا مُبادِين أو مُفسِّرين - ولا يوجد فرق كبير، دائماً، بين الحاليتين. الثقافات القادرة على «إيضاح الأجنبي» تعبر صدمة النسبية، وفي داخلها تعدو أزمة مفهوم عالمها، عموماً، بحارِب تقاسمية. تبرز إلى السطح الأسئلة الاديكالية، التي عندها تصنع من مجرد عروض تاريخية ومجرد ثقافة، حضارة.

الحضارة

كلمة «حضارة» تظهر متاخرة عن كلمة «ثقافة»، والمجتمع، الذي يعد القوانين - على النقيض من المتوحشين والبرابرة - يؤشر على كليتهما؛ وكمصطلح فلسفي فإن الحضارة تؤشر على حركة تاريخ الإنسانية من وضعية اللاتقي والبربرية، باتجاه شكل أعلى، أي شكل من الاعتراف المتبادل والتعاون. في الحضارة، على عكس الثقافة، فإن مفهوم العالم يغدو موضوعاً محدداً للتفاوض، ومادة للعناية المنهجية.

فلنحدد الفرق بين الثقافة والحضارة على الشكل الآتي: الثقافة هي مجمل مؤسسات، حكايات، أشكال حياة، تجعل العالم مفهوماً؛ الحضارة على العكس، هي التحول الذي تعبره الثقافة عندما يتوجب عليها التفاعل مع حضور الأجنبي. «الأجنبي» هنا كناية عن لا مفهومية العالم، وما هو ير مفهوم يهددنا. الثقافة تصبح حضارة في لحظة التقائها بأجناب متفقيين، مَرَّ مفهوم عالمهم بعملية تصويب تركزت على النسبية، وتفسيرها في العالم.

السيد يان باتو تشكا أطلق على الغرب تسمية «ما فوق الحضارة العالية»؛ لأنها تختلف جذرياً عن كل حضارات الماضي، التي نشأت عن جوهر ديني وبقيت عالميتها، لهذا السبب، دائماً غير كالية. الجوهر العام لما فوق الحضارة هو «العلم التقني» والنمو الاقتصادي المتأسس عليه؛ علم التقية هو «رؤية جوهرية وملمزة»، وهو عالمي لأنه قابل للنقل ولا يحتاج إلى ذوي ذاتي «خاصيته النمو الأوتوماتيكي، وهو تراكمي».

فيلسوف تشيكي 1907-1977، من مؤسسي «الميثاق 77» للنهوض بنظام الحكم الشيوعي. المترجم.

أكثر ما يهدد ما فوق الحضارة هو القوى، التي تعمل على تفريق سلطة العلم التقني على حساب الطبيعة والمجتمعات، من خلال عملية ذاتية الهدف، وعلى تحريره من أفكار وحقوق «العامة غير المتخصصة» وكذلك تحريره من القيود الأخلاقية، الثقافية والانثروبولوجية.

إن ما ننظر إليه كتهديد في كلمة وعلمة هو بالضبط إعفاء النمو الاقتصادي من حق المواطن في السؤال وأي معنى له؟ - لا يجب لأي مسألة أن تفرمل «النمو التراكمي التلقائي».

العدمية (التهلستية)

كتب المؤرخ بوميان في مداخلته حول التاريخ الأوروبي (أوروبا وشعوبها، دار نشر ملادا فرونتا *1002 fronta*) أنه في فلسفة نيتشة وتركز خلافاً أوروبا لدرجة لا تطاق، ولتلك الدرجة اسمها المثير للفرع - التهلستية. القاموس التشيكي يعرفها كما يلي: «نفي تام لكل القيم الأخلاقية الاجتماعية... إلخ» لكن لماذا اتصفت هذه الروح الإنكارية بالعدمية باب أوروبا المسيحية؟ لأن إرادة تفحص كل خداع للذات، غدت في الغرب أعلى القيم - الحقيقة هنا هي من صنف أخلاقي.

«... من بين القوى التي تمخبت الأخلاق كانت الصدقية: وهذه تنقلب في النهاية على الأخلاق، تعزّي... تعزّيها... وتلعب بالعديد دور الخنزير. وباتجاه العدمية نكتشف في أنفسنا احتياجات... تلك التي تظهر لنا الآن كاحتياجات ليست ذات مصداقية: من جهة أخرى، إنها تلك التي تبدو وكأنها حاملة القيم التي من أجلها نحتمل الحياة. بالضبط هذا التضاد: أن ما نعرفه لا نؤمنه، أما الآمال التي نريد لتعليل النفس بها فيجب ألا نؤمنها بعد. وهذا ما يولد عملية الهدم» (ف، نيتشة. *Fragments about nihilism*).

الحقيقة كقيمة أخلاقية عامة تدعونا إلى دحض الحكايات التي يرويها الناس لكي «يحمّلوا الحياة» لكن، بأي شيء سيعرض المؤمنون بالحقيقة عن تلك الحكايات؟ أبحكايات مختلفة! وكل الحكايات الجديدة ستتم تعريضها كخداع ذاتي آخر!

وهكذا تظل العدمية برأسها.

هل جوهر الاضطراب الأبدي في الغرب هو تنويري، أم أنه إرادة إخضاع الحياة بكليتها للنقد، أم بكلام آخر تأسيس أسطورة (أحاديث تتداولها الأجيال تجعل من العالم مفهوماً) للوغوس (الحقائق العامة المكتشفة بواسطة العقل) لكن ذلك ما هو إلا محاولة عبثية: القيم التي بغضها نحتمل الحياة، والتي تجعل العالم مفهوماً، هي دائماً حكايات قبيلتنا. النقد الغربي يقود بالضرورة، إلى العدمية وإلى إنكار كل القيم.

لنتذكر أن ما سارميك أيضاً، اعتبر العدمية مرض القرن؛ وفي أطروحة للدكتوراه في مجال السوسولوجيا في جامعة فيينا (ظهرت مطبوعة عام 1881) أمار اهتماماً بالانتحار كظاهرة شائعة في المجتمع. وطالما لا يقوم الإصلاح الواسع للمسيحية بغلق المقدمات لـ «عبادة حديثة»، فإن التشكيكية الغربية ستعود إلى ضياع المعنى الحياتي، وسيصبح الانتحار «ظاهرة اجتماعية شائعة» - ذلك كان تشخيصه.

الناس من أمثال الكاردينال راتزينجير (وفي بلاد التشيك مثقفو المعهد المدني) يقترحون حلاً بسيطاً: فلنؤمن ومن جديد، وبلا عائق، ما قد ارتضيناه خلال آلاف السنين، ولنعلن حكايات الغرب المسيحي - وهي قيمنا - كـ «نظام أخلاقي موضوعي». وهكذا يجري حلّ التضارب بين البحث عن الحقائق والبحث عن معنى الحياة، بإنكار ما هو خاص بالغرب: الاضطراب المتفرد، دائم الانبعاث والمُعدي، الذي ينشأ نتيجة الصراع

بين أنصار الحكايات، الواقفين بها، ومقدمي الحقائق النقديين، في المجال الأوروبي العمومي.

لا توازن جميل

يجب أن نتصدى لكل من يعادي ما هو خاص بالغرب. هكذا تلقننا أوريانا فالانسي. لكن، ما الذي يخص الغرب؟ يمكنني القول إنه اللاتوازن الجميل ليس إلّا، بين الحقيقة والمعنى، بين عدمية الحقيقة ومعنى أحداثنا الحياتية المنعكسة فقط في الحكايات التي ترويهما كل القبائل الإنسانية كي يكون لها ما يمكنها أن تعيش من أجله. هذا اللاتوازن ترعرع في أوروبا على شكل أهواء ثلاثة خطيرة، تلك التي من أجلها تكون الحياة جديرة بالعيش، مع أن كلاً منها يجب أن يكون مربوطاً إلى رادع، حتى لا تتحول إلى استحواذ مدمر. الأهواء الثلاثة الخطيرة هي إرادة نحو: الرؤية النبوية apocalypse، الرؤية الواقعية، ونحو مجتمع الكلمة، التصوري (Imaginary).

الصفة وإرادة نحو الرؤية النبوية (apocalypse) تشير إلى قوة وحيدة مميزة، اكتسبها في الغرب، الفعل اليوناني العادي "apokalypso" أو: الكشف، التعرية، الإزاحة. القشرة للشقيقة كشفت لبّ الشجرة، أزعج شعري الطويل عن أذني لأسمع بشكل أجود، أعري وجهي كي يتعرف علي الأصدقاء. هذا الفعل العادي اكتسب في التقاليد الغربية قوة فظيمة: يتوجب تعرية كل شيء، تهية مشهد القضاة عارياً كي لا يختبئ أحد خلفهم، أصبح أفلاطون يتصور روح الإنسان قبل الحكمة الأخيرة، مليئة بالندبات، كل ندبة منها تحكي قصة ذنب، ما من مكان للاختباء في المشهد العقابي «لآخر القضاة». حتى العالم ينظر إلى العالم بالنظرة التي تعزي كل شيء. العلم يراكم الحقائق، يكشف ويُعزي، وكل ما قد خسر خصوصيته بعد أن عبداً عارياً، أصبح تحت سلطة مدراء الحقائق العلمية.

هذا الهيام بالكشف (apocalypse) وبالحكمة الأخيرة، وبالحل النهائي، وباستعراض كل حكاية يطرد من العالم المعنى - هذا الذي نُفِثَ، هذا الذي من أجله نتمثل الحياة.

بدون غطاء، بدون حقلية عيون، بدون مكان، حيث مشهد العلماء والقضاة، ممنوع دخوله، بدون والمعنى الذي تأتي به الحكايات، والذي يخصنا، لا يمكن للإنسان أن يستمر في العيش.

إعجاب الكثير من الشبيبة الأوروبية والأمريكية في زمننا هذا، زمن العلوم التقنية؛ بالمذاهب والأديان الشرقية وبالتطبيقات العلاجية، ينبع من حقيقة أن في داخلهم احتراماً أكبر لذلك الذي يجب أن يبقى سرّاً، مستوراً، مخبأ، الذي يجب أن يبقى حكاية.

صفة «الرؤية الواقعية» تشير إلى الفنون الغربية الجميلة وأن نقرأ نصاً وكأنه إمادة مؤلف عن كلية العالم.

هذا المعنى غدا في الغرب هو عنوانه «دعاية الأدب الرفيع»: رؤية الغرب عن الواقع - وكذلك المقاومة الغربية التي لا تقهر في مواجهة القوى، التي تفرض علينا رؤية ومعاشة، غير واقعية، للعالم - هي نتيجة لدفن قراءة العمل الأدبي. فيما يمكن ذلك؟ في القدرة على تمييز إشارات الفعل الكلي من خلال أحداث منفصلة. مثل هذه القراءة الكاشفة لكل ما هو كلي، هي حسب إعادة البناء الأوروبية الشهيرة (mimesis): تصوير الواقع في الأدب الأوروبية الغربية، دار نشر (1998 Mlada fronta نتيجة لتأثير الطراز الأدبي الإنجليزي، الذي يهدم الحدود بين الحكايات المضحكة والتراجيديا، بين السامي والرخيص، بين اللغات، وبهذا وضع أسساً متينة لـ «التعدد الخططي الأدبي» الذي يكشف عن البطولة النبيلة في «الحبوات العادية».

والتراجيديا في الحوادث الكوميدية للناس الصغار، الذين هم على هامش مراكز القوى. يشير أورباخ في كلمة (Figurative) إلى تلك الطريقة في الكتابة، حيث يكون كل اهتمام القارئ أو المشاهد «مشهودا نحو علاقة المعنى، الواسعة».

نورثروب فراي، وهو أحد أكبر علماء الأدب في القرن الماضي، يحلل في كتابه «الدليل العظيم» المقدمات التاريخية لأسلوب القراءة الرمزية والذي هو «خاص بالغرب» هكذا: كما أن العهد الجديد كامن في العهد القديم، والعهد القديم مكتشف في العهد الجديد، فإنه في كل حياة عادية يكمن المعنى الكلي، وكل حياة بطريقة ما، تكتشفه. الحياة العادية لا كارل تشابك هي كناية عن طريقة الكتابة والقراءة، الغربية؛ التي تلهمه البحث عن صور ومن خلالها أستطيع رؤية حياتي كلها، ليس عبر غوها في الوقت، ولكن عبر رؤيتها بكتلتها دفعة واحدة، أي مع كل شيء كان وأيضاً مع الكثير بل اللانهائي بما كان من الممكن أن يكون». الرؤية الواقعية مرتبطة بفن رواية الأحداث، التي وإن كانت تصورية، فإنها تكشف عما هو جوهري، كلية الحياة. «العالم في صيفته الحياتية هو كل... وهو يكون دائماً أمام التفصيلات، يتجاوزها ويستوعبها في داخله. وهكذا فإنه في كل واحدة منها مشارك كامل في الرأي...». يان باتوتشكا

النص الأدبي فقط، يتقن، في كل حادثة منفردة، إيقاظ هذه الرؤية للكل المعاش، فينا. طريقة القراءة هذه تؤسس لكرامة الإنسان في الثقافة الغربية، لكن لها وجهها الشيطاني أيضاً. إذ العلاقة نحو الكلي يمكنها أن ترتدي حالة لامبالاة شمولية تجاه الأفراد، تجاه رؤيتهم وتجاربهم، ويمكن لها أن تغدو عصف الكلي المدمر تجاه أجزائه. الهوى الأوروبي الثالث هو تأسيس مجتمعات تصوّرية لقراء الكتب؛ مقدماتها ومعلقاتها. في مثل هذا المجتمع هناك أفراد أحرار بالمعنى الخاص - إنهم مستقلون عن كل ما هو موضوعي، ذي صلة حيوية، معطى تاريخي، هم متحدون في فهم معنى النص وفي النضال المشترك من أجل تعميمه - *imagined communities* هكذا يسميه المؤرخ الأمريكي بينديكت أندرسون.

يتعلق الأمر هنا بنموذج خاص من المجتمعات المصطنعة التي يعلو فيها الولاء للكلمة المفهومة، على الولاء للجماعات ذات الصلة الحيوية، للشعب أو الطبقة الاجتماعية. النموذج البارز لمثل هذا المجتمع هو

Respublitca Litereri

أو Republitque des letters

الذي لا يمكن أن ينتسب إليه إلا ذلك، الذي يرغب في ترك الالتزامات تجاه كل ما هو شخصي، ضئلي، وموضوعي، ليس إلا، أي هنا اللاجوهري، أمام الباب.

يستند مجتمع الكلمة التصوّري إلى فهم معنى النص أو الأحاديث الضخمة، ومن هذا الفهم، ينمو هذا المجتمع، كما من البذور، إذا ما استعملنا المجاز الإنجيلي. الناس هنا متوحدون في التغيير، الذي استدعاه لدى كل واحد منهم فهم معنى الكلمة.

عندما يقول المسيح عن أمه «من تكون هذه المرأة؟» إنما هو يكشف عن الفرق الشاسع بين الكلمة (الربانية) الاجتماعية العامة، وبين الروابط الحيوية الضئيلة.

ج. ب. سارتر في محاضراته النوه عنها سابقاً يروي حادثاً مشابهاً: رجل فني يناقش مع نفسه ما إذا كان عليه الذهاب إلى بريطانيا للكفاح، مع أن النتيجة ستكون موتاً محتملاً لأمله. إنه يفاضل بين نوعين من الولاء: العام (مع أنه مجازي) وهو هنا لمجتمع هؤلاء، الذين فهموا معنى الكلمة، المؤسسين للديمقراطية من جهة، والخاص ليس إلا (مع أنه واقعي) وهنا لرباط صلة القربى، المتوحد بالحب والتعاطف تجاه الأفراد، من جهة ثانية.

التاريخ الغربي هو، قبل أي شيء آخر، تاريخ مجتمعات قراء النص، التصورية، ومن أهم نماذجها تاريخياً، الشعوب العصرية والحركات العالمية الكبيرة.

لكن ليست مجتمعات الكلمة الفاعلة هي مجتمعات لا عقلانية في أحيان كثيرة - لننتذكر الجموع الهائفة بالشعارات الهتيرية! ألم يقف العقل فيها عاجزاً أمام قوة الشغب الشيطاني المنمّرة، حيث يتمكن مطلق الشعارات من إثارتها بكلمته؟ نعم مجتمعات الكلمة لها صفحتها الشيطانية أيضاً. وهي ديماغوجية غالباً، وتسكنها روح محاكم التفتيش، إنها تعلن نصوباً محدداً كنصوص مقدسة، تعلن عن بطلها وتشرع تعذيب المفسرين المجازين.

خاتمة ما

أرى في الأخبار التلفزيونية فتيات فرنسيات من ذوات المعتقد الإسلامي، وهن يخترقن شوارع باريس لدعم «حقهن في الحياة»، أو حقهن في ارتداء الحجاب على رؤوسهن في المدارس. أندافع عما هو خاص بالغرب عندما نتمتعن من ذلك؟ أتذكر دعوى مشابهة - النضال اليائس لبعض زملائي في الدراسة من أجل حقهم في أن يدخلوا إلى الصف بشعرهم الطويل.

الغرب ليس كاتولوجياً للأوامر والقوانين والمؤسسات التي يتوجب علينا فرضها على أجناب ذوي ثقافة. ما يخص الغرب هو فقط ذلك اللاتوازن المنشط، بين أنواع هواة الثلاثة (وفي داخلها) والتي عاجلناها هنا. ومن التقى لمعلها التحريري لن يستطيع العودة بعد، إلى «الحياة في التوازن» المهجورة، إلى مجتمعه التقليدي الخاص به. فقط هذا الانغمار في لا توازن كل الثقافات التي تلتقي بنا هو «قضية الغرب» - في الخير والشر.

فانتسلاف بيلو هرادسكي

ترجمة: برهان الفلق

براغ

أيضا ساليس تكتب الهامش، وتتناكس الصورة النمطية للعربي

في معظم أعمالها، المتخيل منها والأكاديمي، تبدو أيضا ساليس عقيمة بأحوال العرب والمسلمين، متحسسة لمآلاتهم، في الغرب، كأقلية يقع عليها الكثير من التمييز العنصري، ناهيك عن الفهم المشوه لثقافتهم فتقف موضحة حيناً، متعاطفة حيناً آخر، وطارحة الحلول في أحيان أخرى وهي في عملها هذا، المتخيل منه على وجه الخصوص، لا تدين ولا تنهم بل تترك لشخصياتها رسم الأدوار ولقارائها استشفاف الحقيقة

وُلدت في استراليا في العام لأم نيوزيلاندية، وأب ألماني، ولد في فلسطين، وهاجر منها إلى استراليا إبان نكبة عاشت ساليس سنتين من عمر طفولتها في ألمانيا، ورجعت إلى استراليا في أوائل السبعينات، واستقرت مع العائلة درست الأدب الانكليزي في الجامعة، كما التحقت ببرنامج لتعليم اللغة العربية، وكان ذلك مقدمة لشغفها باللغة العربية وقد سعت إلى تعميق معرفتها بهذه اللغة، فقامت برحلات منتظمة إلى الدول العربية خصوصاً لبنان واليمن واختارت ألف ليلة وليلة مادة بحثها لنيل شهادة الدكتوراه.

عن دوالها وراء هذا الاختيار تقول قرأت النص كما هو، جلست وفي يدي النسخة العربية وسألت نفسي ماذا تقول هذه الكلمات؟ حاولت أن أعزل نفسي عن كل ما يدور خارج النص وكان هذا تمريناً رائعاً لأنني استطعت رؤية بعض الأمور التي تناستها النسخ الأوروبية، كفكرة أن المهم في شهرزاد ليس جمالها،

أو إغواءها للملك بل رغبة السرد التي هي أكثر أهمية من رغبة الانتقام والجنس.
كتبت ساليس روايتها الأولى هيام في فترة الدراسة الأكاديمية، وحصلت بفضلها على جائزتين أدبيتين.

عملت في التعليم الجامعي لمدة سنتين، ثم استقالت لتفرغ للكتابة الإبداعية وقد أصدرت حتى الآن أربع روايات، ودراسة أدبية بعنوان شهرزاد في المرأة تكشف فيها عن رؤى، وأفكار، غفلت عنها الدراسات الأخرى، علاوة على عدد من القصص القصيرة، والقصائد، والمقالات، والدراسات.

تنشط ساليس في الميادين الاجتماعية المتعلقة بحقوق الإنسان، حيث أنشأت جمعية استرايون ضد العنصرية التي تسعى، عن طريق الإعلام والفن، إلى تعريف الرأي العام الاسترالي بقضايا طالبي اللجوء، وكشف معاناتهم، والمعاملة التي يلقونها في معسكرات اللجوء كما قدّمت برنامجاً تلفزيونياً في العام آثار جدلاً واسعاً وكان لها الفضل في تأسيس مسابقة مدرسية في الكتابة الإبداعية حول اللاجئين، صدرت بموجبها أنثولوجيا بعنوان الأحلام المظلمة، وهي عبارة عن قصة كتبها طلاب عن تجارب عرفوها، وتقلوها لطالبي اللجوء.

«هيام»

«هيام» هي رواية الصدمة النفسية الناجمة عن اصطدام المهاجر بمجتمع تختلف قيمه، وعاداته، وتقاليده وقد حاول البعض توظيف الرواية لنقد الأقلية العربية، والسلمة، وما كان ذلك لهتائي دون تجاهل الموضوعات الرئيسية التي جسدها الرواية، أي صمود هيام شخصيتها الأساسية، وإنجاحها في تخطي أزماتها النفسية، وتجاوز الأفكار النمطية المسبقة لدى الاستراليين عن العرب والمسلمين، علاوة على ما تبرزه الغربة من إحباط، وإحساس بالنفى.

تحكي الرواية قصة امرأة عربية من أصول يمنية - أردنية، متزوجة من مهندس فلسطيني يعمل سائقاً للناكسي، وابتئمتها زينة، التي تخرق قوانين أبويها، وتقيم علاقة جنسية خارج مؤسسة الزواج، الأمر الذي يوصل والدها إلى إحباط يقوده إلى الانتحار، بينما تهيم الأم على وجهها، في سيارة التاكسي، هاربة، ومستكشفة للعمق الأسترالي، في رحلة استكشاف للذات، والمكان، في آن.

تبدأ ساليس روايتها متأثرة بالكثير من الأدباء الاستراليين، الذين رأوا في الطبيعة الاسترالية، الصحراء على وجه الخصوص، أرضاً رتيبة، موحشة، ومعادية لذلك تخلع هيام نفسها من استراليا الأليفة إلى

الأخرى الشاسعة، الرتبة الأدبية الكثيرة المبعثرة، الخيول الهزيلة الداوية، والربوع القاحلة، جعلت المكان يبدو فارغاً أكثر من القفر وفي سياق الرحلة تتخبط في تأملات تسترجع من خلالها شخصيات مأزومة، مهمشة، في مجتمع يرفضها، وترفضه مسعود، الذي وُلد في المنفى، لا يعرف وطنه، ولم ير قريبته يوماً، كان وطنه مجرد كتاب يُقرأ، وكان مهندساً انحدر إلى سائق لسيارة أجرة، قهرته الحياة، فهرب إلى العزلة، ومنها إلى الخمر، وبعدما إلى الانتحار رجل صنعتها الحسارات
ترسم الكاتبة صورة سلبية للفوج الأول من المهاجرين العرب.

الرجال مهمشون النساء يخضن صراع إثبات وجود في المجتمع الجديد يحاولن التعويض عن إحساس بالنقص تجاه الآخر، بالمبالغة في التائق، والمبالغة في إظهار الكرم والمهارة في صنع الأطعمة.

وإذا كانت الرواية قد فاضت بمشاهد تعرض تمرکز الأقلية العربية حول نفسها، ورفضها للآخر، إلا أنها عرضت للآخر، أيضاً، المنفلق على ذاته هذا الانفلاق أكثر ما يعذب هيام، التي حاولت اختراق المجتمع الجديد، لكنها قوبلت باستعلاء يتأخم حد العدوانية لم تفهم استراليا، ولا الاستراليين، لم تكن تعرف أن أمورا كثيرة توجد خارج ذاتها، وعالمها، والمفزع أن عليها اكتشاف تلك الأمور بنفسها.

زينة، ابتتها، هي وجهها الآخر، ثمرت على تقاليد وقيم والديها، رفضت طعام أمها، وأخذت في ارتداء ما يغيظ من الثياب وفي انتقاد أمها، وطريقة عيشها الكثيرة الخالية من البهجة هي منحاظة، بحماسة، إلى الثقافة الأخرى يتجلى هذا الأمر في نقاش مع أبويها حول البومة، التي يرى فيها العرب نذير شؤم، بينما يراها الأسراليون رمزا للحكمة .

في بلادنا عندما كنا نسمع نعيب بومة، أو نرى صورتها، نستعبد بالله.

هذا يفسر أمورا كثيرة يا أبي، انتم تخافون الحكمة فكانها الموت.

وانتم تبهطون عن المصيبة، وكأنها الحكمة.

تحتل الطبيعة حيزاً كبيراً في الرواية، ولعل الكاتبة أرادت لهيام أن تقهر المكان عن طريق استكشافه لذا، فرضت شخصيتها على المكان، لنراها تستعبد عند هذا الشاطئ، أو فوق تلك التلة ذكرياتها المفرحة، والمؤلة، حتى يتحقق الاقتران بين المكان والذات، وتتم المصالحة بين المنفى، ومنهائه.

تصبح الرواية، بهذا المعنى، رحلة في الذات الإنسانية، محاولة للبحث عن معنى الحياة، من خلال محاكمة الذات، والآخرين تحاكم هيام ذاتها، وزوجها، وأسرتها أسراليا بلد القساة، الذين لا قيم أخلاقية عندهم،

ومسعود، زوجها، رجل الخسارات، الذي يتركها وحيدة لكنها لم تحاول فهمه، أو مساعدته على تخطي أزمته، ولم تقبل حتى بالاختلاف مع ابنتها.

مدينة أسود البحر

يرى الكثيرون في مدينة أسود البحر لساليس رواية الراهن، بمعنى أنها جاءت كاستجابة لأحداث الحادي عشر من سبتمبر تحكي الرواية قصة ليان المولودة لأب أسترالي أبيض، وأم فيتنامية مهاجرة نشأت الطفلة في كنف أبويها، وهي مرحلة، تحب الحياة، تعلمت من أبيها، الصيد، كل ما تعرفه عن الحياة، وتشعر أن علاقتها بأسود البحر، والمخلوقات الأخرى، أكثر قوة من علاقتها ببني البشر.

في الرواية شخصية أخرى، قد تبدو ثانوية، ولكنها أساسية في صنع الحدث، هي شخصية الأم في فان هي امرأة فيتنامية حملها إلى أستراليا قارب من قوارب اللجوء، وقضت عمرها في انصمام نفسي مرير أدى إلى قيام علاقة عدا، ورفض مبادلة بينها وبين ابنتها الوحيدة ليان كانت الأم هي الناجية الوحيدة من قارب يحمل مجموعة من اللاجئين، ولم تستطع تخطي مأساتها تلك، فعاشت متجمدة في خوفها، ترفض الخروج منه أما الابنة فترفض عالم أمها المأساوي، وفي الجامعة تتعلم اللغة العربية، وتساfer إلى اليمن في صنعاء تعرف على الثقافة العربية، ورغم أنها انتقلت من بيئة ساحلية، طيبة المناخ، إلى بيئة جافة، وحارة، ومسكونة بالغبار، إلا أن الصراع مع منفاهما الجديد لم يكن قاسيا حتى الانتقال من العادي إلى المستعرج، أي التحول من فتاة متحررة، ترتدي ما تشاء، إلى فتاة ترتدي العباءة السوداء، حدث بسرعة، كذلك التي قررت فيها تعلم اللغة العربية، والرحيل إلى بيئة وثقافة جديدتين.

في صنعاء، تقم علاقات اجتماعية مع الكثير من الناس، تعرف على مشاكلهم واهتماماتهم لكن أهم ما وقع لها كان اكتشافها للحب، الذي أثمر جنينا ينتمي إلى عالمين عالم مسقط الرأس، وعالم الأم المغتربة عن وطنها تماما كما حدث عندما جاءت هي إلى العالم، إن هذه الحقيقة هي التي مساعدها على اكتشاف ذاتها، وعلى إدراك مأساة أمها، وتعلم كيفية التعامل معها بطريقة ايجابية.

مهجر

تعالج رواية مهجر موضوع العرب الأستراليين، بصرف النظر عن البلدان التي جاءوا منها، مع الحفاظ على هامش كبير للبنانيين، أوسع، وأكبر، الجاليات في أستراليا
تتألف الرواية من قصص قصيرة تشكل في مجموعها رواية غير تقليدية، يربطها خيط زمني واحد،
وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء.

يهمم الجزء الأول بوصف حالة المهاجرين الأوائل إلى أستراليا، الذين أتوا في الستينيات والسبعينيات
معظمهم هارب من آتون الحرب الأهلية في لبنان ويختلف المشهد عما عرفناه في رواية «هيام»، فالشخصيات
في هذا الجزء صدامية، ثابتة على حقها، لا تتضجع، ولا تستجدي شفقة

في القصة الأولى يذهب أربعة أصدقاء في رحلة إلى مدينة في جنوب أستراليا تبهجهم بادئ الأمر الطرق
المنظمة، المعبدة، الخالية من الحواجز والقناصة لكن ظهور حيوان الكونغارو يكدر صفاء رحلتهم فهذا الرمز
الأسترالي لا يقل خطورة عما ألفوه في بلادهم من قصص وحواجز ومع ذلك، لا يتوتر أحد، وبدلاً من السماح
للحيوان المزعج بإفساد رحلتهم، تقوم المرأة بقتله تبدو هذه القصة، على قصرها، وكأنها اعتذار عما جاء
في روايتها الأولى هيام من سلبية عاجزة، فالشخصية هنا فاعلة مستعدة للمواجهة، وقادرة على إثبات
الوجود، والانتصار في البلد الجديد.

ولعل في إضفاء صفات عدوانية على الكونغارو، في القصة، إحالة إلى الروح العدوانية التي تستقبل
بها أستراليا الوافدين إليها ويقلد ما يتعلّق الأمر بالنص، لم تأت رمزية الكونغارو مفتعلة، بل كانت جزءاً
طبيعياً من النسيج العام، مجرد حدث بسيط ممكن الوقوع في الحياة اليومية.

في القصة الثانية تحاول امرأة التماهي مع مجتمعها الجديد، فتتخلى عن مظهرها الخارجي الذي يميزها
كمرنية، وترتدي الثياب على طريقة الأستراليات بمطلون جينز بدل الفستان الأنثوي الأنيق، وتسريحة
شعر بسيطة، لا فلذكة فيها، ومكياج خفيف لا كحل فيه ولا طلاء شفاه ثقيل إمعاناً في التماهي تشتري،
على عادة الأستراليين، جريدة الصباح وإذ تفتح الجريدة معظاهرة بالقراءة، يلتفت نظرها الجالس إلى جانبها
بقوله

أنت تقرئين الجريدة بالمقلوب إلا أن طرافة القصة تكمن في إجابعتها الجريئة الواثقة نظرت إليه للحظة ثم
مالت برأسها إلى الوراء معتدلة في جلستها هازة جريدتها بثبات أنت أقرأ جريدتك بالطريقة التي تناسبك
وأن أقرأ جريدتي بالطريقة التي تناسبني.

في قصة الغزال تستخدم الكاتبة الحكاية الشعبية التي تدور حول الأمير المسحور والجنبة التي تقتص من خصوصيتها بإنزال عقوبات قاسية عليهم وربما التي كان والدها يشبهها بالغزال، تتمرد عندما تكبر، على هذه التسمية لما تعنيه في التخيل الشعبي من صفات الدعة، والطاعة، والخنوع، وتعيش في لاوعيتها غزالة أخرى هي بطلنة الأسطورة التي تتغلب فيها على الأسد بلهائتها، وسرعته في الجري، والتي تقتص من أكلوا لحمها لجلب البلاء لهم تفرم ربما بغزالة الأسطورة، وبما فيها من تفرق على السطوة البطيرية التي تقيد، وتكبت، وتعيق الحرية وتقرير المصير

يلحق القسم الثاني من الرواية المهاجرين بعد استقرارهم، فيلقي الضوء على المصاعب التي نشأت بعد ولادة الجيل الثاني في المهجر ففي حين كان الصراع في الجزء الأول بين القادم ومحيطه، أمسى الآن صراع البيت الواحد صراع أجيال ؟ ربما وقد يكون أيضا صراع ثقافات وفي هذا الصدد سنعرض لقصة واحدة بعنوان لايتسام أربعة أبناء .

هناك عائلة تتألف من أربعة صبيان وبنات، تمثل الأم الركن الأساسي فيها يبدأ الأمر منذ ولادة الأبناء، فقد أصرت أن تبدأ أسماء الأولاد كلهم بحرف السين حتى عندما يكبر الأولاد يستطيع الواحد منهم أن يوقع نيابة عن الآخر، كما يجب أن يفعل الإخوة الصغار، وإذا، لا سمح الله، ارتكب احدهم جنحة ما، فيصعب أمر اكتشاف الفاعل الحقيقي

تشتغل الأم على وأب الصديق الذي أحدثه الفارق الثقافي بين جيلي المهاجر فالأبناء الذين تربوا في أحضان الثقافة الجديدة لا يقدرون منها موقفًا عدائياً وانفصا كما هي الحال مع الآباء وابتسام إذ يفاجئها المد الذي جرف أبناءها تصارع كي تتغلب عليه بنكرانه كأنما هي في إنكارها له تنفي حدوثه فهي تكذب على صديقاتها بإبقاء طلاق ابنها البكر سرا، وتذكر زواج ابنها الثاني من استراليا، وقوة حقيقة ابنها اللوطي.

ابتسام الحائرة بين إرضاء أفراد جاليتها، وكف ألسنتهم عن العبث بسيرة أسرته، وبين سعادة أبنائها، تنحاز في نهاية الأمر إلى صف الأبناء.

يبحث القسم الثالث من الرواية في الراهن، يتعرض لموجات الهجرة واللجوء الأخيرة التي حصلت في القرن الحادي والعشرين، في محاولة لكشف الأسباب التي أدت بالعربي، العراقي، والفلسطيني على وجه الخصوص إلى هذا اللجوء المهين، وانغفوف بالمخاطر وتدور معظم الأحداث في بلدان المصدر، أي التي جاء منها المهاجرون الجدد إلى استراليا .

«حريق حريق»

رغم أن رواية «حريق حريق» تدور كسابقاتها في فلك النفي والاغتراب، إلا أن المنفى لا يتمثل فيها كخيار قسري، بل يبدو خياراً أيديولوجياً، ومن أجل تحقيق غاية نبيلة تحكي الرواية قصة عائلة مؤلفة من أبوين، وسبعة أبناء يتمتعون بمواهب عالية موسيقي، لغة، رياضيات وغيرها لحماية هذه المواهب من الإفساد تقرر الأم إخراج العائلة من مجتمع الحضر يقود الأب - وهو نابغة في الإبداع الموسيقي - مقطورة تحمل الأم والأبناء في قلب الريف بلا هدف محدد، حتى يصل الجميع إلى بناء يتغلونه مسكناً لهم.

تخطط الأم لتربية أبنائها السبعة في بيئة مثالية يحكمها الإبداع، والاكتفاء الذاتي، تربيهم بين الموسيقى، وزراعة حبوب الصويا، وتربية الماعز، واستخدام الأدوية الهندية، وتتولى مسؤولية تعليمهم وتنقيفهم بنفسها وبدأ يتأخر اتصالهم بالعالم الخارجي حتى سن المراهقة، ولكن الأبناء، حتى وهم في عزلتهم هذه، كانوا يدركون بالغريزة أن ما تقوم به أمهم خطأ، وفي النهاية، يحارب كل منهم، على طريقته، للتحرر من تأثير الأم ونفوذها الضاغط.

يقوم مناخ الرواية في أجواء قوطية، لا تستلهم غرائبية عالم ديزني، بل تسير على خطى عالم الأخوين غريم في الحكايات الشعبية، التي تلفضح ما في الطبيعة البشرية من عتمة وقد لفتت الكاتبة نفسها الانتباه إلى هذا الأمر في المقطع الأخير من الرواية إنها الأسطورة التي يسكنها أناس يعيشون على خيط دقيق بين الإنساني، والحيواني.

يجري زمن السرد في ستينات القرن الماضي، الذي هو زمن المغالية الهيبة مثالية كتلك التي تتبناها الأم يتطلب تحقيقها قسوة لا ترحم، لذلك يجري تصويرها كوحش تتجسد فيه صورة الأم الكبرى، التي تصر على تطبيق برنامج يخدم مثالياتها، عتيفة، وقاسية.

تطرح الرواية السؤال القاتل هل يمكن حياة البرية أن تصنع الإنسان المتفوق السوبرمان أم أن الأمر مجرد علاج لانحرافاتنا النفسية؟

الأسود

(قصة قصيرة لإيڤا ساليس)

كان ذاك الصباح صباح شوم على أحمد ، لقد أحيط بثلاثة جنود قساة قتي لو انه كذب وأعطاهم عنوانا مفلوطاً ، سيتمكن آنذاك من الإفلات ، عند انكشاف الأمر ، عندما تفتح إحدى الأبواب وتكره طرق الجندي القصير الباب وهو يجذب بعنف من أذنه ، وعندما فتحت أمه الطاقة الصغيرة ، سأل عن علي .

ماذا تريد من علي ؟ سألت أم احمد بلهجة غاضبة جافة عرف أحمد أنها ستكون هي الرابعة لو أن الأمر ذهب إلى أبعد .

كان يتعلم أخاه وهي الحجارة .

لا هو لم يفعل .

بل فعل هذا العاقبة الصغير قال ذلك ، وقرص الجندي أذن احمد قائلا اذهب نريد عليا أراح الجندي القصير صمام الأمان في بندقيته من طراز أم فور آي ون ورفس الباب فانفتح عندما وجدوا علياً حطموها طاولة الطعام وغادروا محدثين جملة ماذا بإمكانهم أن يفعلوا ؟ علي كان ابن خمس سنوات فقط ، وعيناه تشعان بشرور نار سوداء والي جانبيه الكثير من الأوراق الرابعة منع احمد من الخروج من البيت كان يعرف أن عليا ليس المسؤول عما حدث له ، ولكنه ، وقد ملأه الامتعاض ، راح يلوم أخاه ويشاكسه نظر علي إليه من خلف رموشه الطويلة وتبعه منتظراً منه أن يفعل شيئاً متحماً وهذا ما زاد الأمر تعقيداً .

عند المساء كان أحمد قد غفر لملي فعلته أخذ أخاه بيده وطلعا إلى السطح وشاهدا معا أثار الرصاص أصغيا إلى أصوات البنادق الأوتوماتيكية التي تطلقها طائرات الهليكوبتر كان هناك توهج غريب يبعث من خلفهما ويتألق في السماء المظلمة كانت سلسلة التلال ترخي بظلمها على الأرض ، وأشجار الزيتون تقبع شاحبة أشار أحمد إلى البعيد .

- ياه ، هناك ، بعيداً ، خلف التلال تقع مدينة الأسود اكتسى وجه علي بفيض من النور إلى درجة جعلت أحمد يؤمن إيماناً مطلقاً وفورياً بمدينة الأسود نعم ، مدينة الأسود الأسود فيها منتشرة في كل مكان وهي لا تأكل البشر .

زفر علي وقال دعنا نذهب إلى هناك .

- ن ن نعم ربما كلا لو كنت أكبر للهبنا ، ولكنك مجرد طفل .

تهند أحمد تنهيدة من خاب أمله خيبة صغيرة كان يمتنى أن يذهب ليهرب فقط هي رحلة بدون شك، ولكنّها رحلة تستحق العناء قد يذهب لوحده.

حبس علي أنفاسه فيما هو ينزل من فوق الحافلة، وركز نظره المتوقد الحاد على أحمد امتزجت أنفاسه بسيل من الكلام كان يضيّع في خضم الضجيج المنبعث من بنادق اوتوماتيكية تطلقها طائرة هليكوبتر تندفع مجلجلة من خلف التلال مسطرة أضواءها حول البيوت تجاهل الولدان الأمر، وظلا واقفين فوق السطح، وجها لوجه.

أنت، صرخ أحمد، أنت قد تعب وأخطر أن أحملك، وعندها سأتعب أنا، وعندها لن نستطيع الوصول إلى هناك هي طريق طويلة طويلة قد غوت. سأجلب طعاماً وماءً لي ولك.

وراح أحمد يتصور ما سيكون وقفة قصيرة تعيد النشاط، استراحة تحت شجرة، زعتر، وقمر، وقمر الدين نحن بحاجة إلى قمر الدين.

أحني علي رأسه انحناءً من يقول أن تصفي معناه أنك موافق وكانت فترة صمت. ولكن بابا سيقتلنا يضربنا بقسوة، قال أحمد فجأة.

علينا أن نسير على تلك الطريق، ولوّح باتجاه الحقول الواقعة عند أقدام التلال والتي يمنح عليهم دخولها عندما فجر صبري جراح نفسه أمطرت قطع من جسده فوق القرية كان علي، الذي يلاحظ الأشياء، دائماً يقول إن كل علامة صبدأ هي تآكل سببته بقع من دم صبري الذي تنالر في المكان ماما ظلت تولول وتبكي كل الوقت.

ولكن الأسود لا تآكل البشر تساءل علي إنها مدينة آمنة تماماً أليس كذلك؟

أوروه، آمنة تماماً هم بالتأكيد لا يمانعون ذهابنا إلى هناك، المسألة فقط في الوصول

تهند علي وقال حالماً أخبرني أكثر عن مدينة الأسود

تعيش الأسود في قصور من رخام وحجارة بلون الذهب توجد أشجار، ونباتات وأسود صغيرة تلعب فوق الحشائش الخضراء اضطلع الولدان فوق السطح يحدقان بالنجوم، الليلة اشد ظلاماً من المعتاد في مدينة الأسود توجد حراذين في كل مكان ويوجد كرز.

- كرز؟

أيوه، كرز على الشجر، في كل مكان الأسود لا تآكل الكرز يتركهم للزوار حذفت النون مراعاة للغة

التي يتكلم فيها الطفل.

جلس علي، وحدثني في وجه أخيه.

كيف عرفت عنها كل هذا؟ من أخبرك يا أحمد؟ من يا أحمد؟

أنا ذهبت إلى هناك لذلك أعرف الطريق قال أحمد مقاطعاً لماذا تسأل أسئلة سخيفة؟

وكان صمت.

حصلت على لمار الكرز قال أحمد فجأة، ووضع حصة صغيرة في يد علي.

سندهب معاً قال علي بصوت فيه تصميم وعزم عند الساعة الخامسة صباحاً ثمشي نقضي ساعة

هناك ونعود.

في الساعة الثالثة اخترقت قديفة، أطلقت من طائرة هليوكوبتر، البيت، وأحدثت فيه فجوة، ودمرت الحائط الخلفي المقابل للتلّة وصورة الجد، وحطمت ما تبقى من طاولة الطعام التي كسرها الجنود من قبل بنيرة فظة متوترة أيقظ الأبوان علياً وأحمد ولولت أمهما بغضب لفا بهطانية وحملاماً، وقد تدلى رأسهما الأشعثان مترافعين شيئاً فشيئاً هرب النعاس من أعينهما هرع الجميع إلى الطبة السفلية حيث تجمع بعض الجيران كانت فراع احد الرجال تنزف دمأ لقد بقي البيت صامداً إلا أن بيت آل حمدي الذي يقع عند المنحدر، أعلى منهم بقليل إلى الشمال، لم يحالفه الحظ، وبهدير، شبهه أحمد بصوت شلال، تداعى البيت المقصوف، وتدرج قطعاً إلى المنحدر هرع الكبار كلهم لإنقاذ الحيوانات، وانقاذ ما يمكن إنقاذه، وبقيت العمّة نهاد في الطابق السفلي ترعي الأولاد السبعة الصغار.

وعندما حاول أحمد أن يسألها شيئاً صفعته بأقصى قوة لا ما في طلعة لبره صمق أحمد فهي حتى لم تنتظر لتسمع ما يقول، رغم أنه كان ينوي أن يسأل إذا كان بإمكانه الخروج قطب حاجبيه ونحس خده المصقوع سقط علي نائماً ملتفأ على ذاته كجرو صغير جلس أحمد إلى جانبه وجهه ليعلم ما يجري في الطابق الأعلى.

أحمد يغفو حائراً في أمر امرأة تصرخ، وتبكي.

كان الظلام لا يزال مخيماً عندما استفاق على وخزة من علي في ذراعه.

يللا، لنذهب.

تطلع أحمد حوله كان الأطفال نياماً والعمّة نهاد قد ذهبت وقف أخوه الصغير أمامه كان يتدلى حول

رقبته حبل رُبطت في طرفيه قارورتان، كانتا قبلاً وعاء لعصير البرتقال، وقد امتلأتا حتى المنتصف بالماء وكان

يحمل فوق ظهره حقيبة صغيرة منتفخة كانت عينا علي تفيضان حبوراً وعزماً ولم تؤثر فيه اعتراضات أحمد هو يعرف الطريق هما يستطيعان الذهاب وإن حرصا وانتبها يستطيعان تجنب الخطر تعقب انعكاس خيال علي الصغير وهو يخطو بشارات خارج القيو قطعاً الدرجات الموصلة إلى الجراج، تطلعا حولهما وقد بدا كل شيء طبيعياً، ما عدا بيت آل حمدي المنهار، والفجوات التي أحدثها الانفجار في بيتهما كان الناس يتحلقون في تجمعات متفرقة هنا وهناك، وكان أحمد يدرك انه عليهما الإسراع كي لا يراهما احد لقد امتلأ فجأة بالحماسة

من هنا قال أحمد، وامسك بيد علي وأحنى ظهره محاذاً البيوت، مختبئاً بظلها ساراً باتجاه الحقول الخصبة المندراء وعبراً بياضات الزيتون الكثيفة المحسية.

ما دمت قد جئت إلى هنا من قبل فانت إذا القائد همس علي عندما وصلا إلى المزارع المهملة المشاع أنا سأفعل مثلك تماماً سأصبح رجلي حيث تضع أنت رجلك بالتمام وهكذا لا ندوس على الأنعام.

هز أحمد رأسه حالماً، ودون أدنى تردد مشى في حقل الأنعام كانت الشمس مشرقة من خلفهما ولو أن أحداً تطلع في تلك اللحظة إلى تلك الناحية، لكان كشف بكل سهولة ذلك العبور المستغرب اتبع أحمد طريقاً وعرة متعرجة فكانه كان يفكر ويوائم وبعدها يختار الخطوة المناسبة أن تكون خطوة صغيرة أم كبيرة؟ واسعة مستقيمة إلى الشمال أم إلى اليمين؟

كان في بعض الأحيان يتأني كأنما هو يتذكر ثم يخطو وثقاً مقتنعاً أنه حقيقة يعرف الطريق بدت خطوات علي الأولى قلقة ولكنه ما لبث بسرعة أن بدأ يتحركه باطمئنان والثقا من كل خطوة يخطوها لم تساور علي شكوك من أي نوع لقد وصلا الحجاب الآخر نقطة البداية لمبور العلة ابتهج أحمد بنجاحه وراح يغد الخطى فرحاً متسلقاً العلة لناعية الغرب.

- أخبرني كيف هي الحال في مدينة الأسود؟

- هناك، تسمع موسيقى جميلة تنبعث من ساحات لا ترى الحدائق العامة تقتلئ بكل أنواع الطيور طيور اليفة جداً، لأن ما من أحد اعتدى عليها أبداً قد يقف بلبل على كتفك، يطير، ويعود ليغني لك والأسود تصخب في كل مكان، تزار في المنعطفات هنا وهناك

- أنا رأيت أسداً حجرياً

- توجد أيضاً أسود حجيرية في مدينة الأسود، ولكنها أفضل من أي أسود أخرى في العالم تجدها على البوابات وفي الحدائق وهي تبدو وكأنها حقيقية سوى أنها رمادية.

- ولكنك قلت إن الحجارة ذهبية.

- صح، هي ذهبية ولكن ليس ذلك النوع الذي تصنع منه الأسود الرخام لا يمكن أن يكون ذهبياً يا غبي.

ولكن قصور الرخام.

- هي رخام من الداخل.

مزا قرب عظام ابنيحت لابن آوى، كانت مطروحة بين العشب النامي، في أعلى التلة حيث تتلاعب الريح بالأعشاب الجافة ويسمع لها أنين لم تكن مدينة الأسود على مرأى منهما، فقد كانت هذه أول تلة يصلان إليها على مرمى نظرهما كانت تمتد الوديان الصخرية التي يغطيها ضباب الصباح، ومن بعدها مزيد من التلال توجه أحمد شمالاً كي يواكب انعطافة التلة بدل أن يغوص في عمق الوادي.

عد أحمد ثلاثة تلال، وكان لا يزال أمامهما أن يعبرا تلة أخرى خطا على خطوات عبيدة، وأحنى رأسه استدار أحمد وأخذ حمالة قارورتي الماء عن عنق علي، ووضعها فوق عنقه لم يهتم علي للأمر، واستمر متابعا طريقه ببطء صاعدا التلة الصخرية من تحتها كانت قطعان من النعاج والماعز تختلط بالصخور ولا أثر للرعيان لا بد أنهم اختبأوا في مكان ظليل يحتضون به من أشعة الشمس بعيدا، في أسفل التلة كانت تنتشر مجموعات من الجنود يبحثون عن شيء ما تمنى أحمد لو يكون هو وعلي مخلوقات غير مرئية، مخفية بين الصخور، وتخرج التلة المكشوفة للعيان ضربت الشمس رأسيهما العاريين ولاحظ أحمد فيما هو يتطلع إلى الوداء، العرق يلمع فوق رقبة علي زاد من سرعته، وأخذ الخفية من فوق ظهر علي لم عاود سيره كالمعتاد.

قف فوق التلة قال:

توقف علي في الحال، وتراجع قليلاً، وأخذت رجلاه في الاهتزاز فجأة جلس وبدأ يبكي رفعه أحمد وحاول أن يقوّي من عزيمته ولكنه هو نفسه كان تعباً.

على أية حال إنه وقت الغداء قال أحمد وجلس إلى جانبه لم يستطع أن يتكهن الوقت الذي آل إليه النهار فالشمس ثابتة فوقهما منذ مدة طويلة رفع علي نظره إليه، وابتسم فيما كانت الدموع تتحدر على خديه.

كُل شيئا من قمر الدين همس وراح يتحسس الخفية فوق ظهره.

في الخفية كانت رقعة من قمر الدين، وغيغان من الخبز، قطعة كبيرة من الجبنة، وطابة حمراء

ما هذه؟ سأل أحمد ممسكا الطابة.

- هدية لأطفال الأسود ليلعبوا بها فوق العشب لا يصح أن نزورهم من غير أن تجلب لهم هدية
- والله معك حق مرق أحمد بعضنا من قمر الدين ، وأعطى بقية اللفة إلى عليّ مرق عليّ قمر الدين بصمت
ثم فجأة هدير وقهقهة ونتش قطعة دفعها إلى حلقه مبقياً وصنع أحمد الشيء ذاته حتى انتهيا منبطحين على
بطنيهما ، يعملان نهشاً بضحيتهما رقعة قمر الدين
- وهل تتكلم الأسود؟

لا ، لا لزوم لكلامها هي فقط تنظر إليك بكاء وأنت تستطيع أن تربت عليها وربت أحمد ظهر علي
ربتات طويلة كما يفعل أسد ، تقلصت لها عضلات علي .
آه فهمت قال ودلت نبرة صوته وتعابيره على أنه فعلاً فهم .
أحس أحمد نفسه مُهْمَلاً فآخذ قارورتي الماء وبدأ يفرغ الماء من واحدة إلى أخرى ثم اضطجع الأخوان
أرضاً وحدقاً ، لبرهة في السماء .

بدأت الشمس تتحرك ثانية فنهض عليّ ها لن نصل إذا لم نواصل السير .
عادوا سيرهما كالمتاد ، وسرح كل منهما في أفكاره الخاصة حرصهما الصمت وحرارة الجو في تلك
الظهيرة على الشرب عدة مرات ، فبدأ الماء ينقص شيئاً فشيئاً باستطاعة أحمد أن يتابع الرحلة إذا كان علي
يستطيع ذلك فقط لو أن علياً يتوقف عن طرح الأسئلة بدأ يفكر بالمتابع التي سيواجهها بأخذه علي إلى
الحقول الخمرية ، كم من المتاعب سيواجهه في اصطحاب علي إلى قمة التلة كم سيواجهه من المتاعب باصطحاب
علي إلى سلسلة التلال ، التي لا تنتهي ، في البحث عن المدينة الموعودة .

ضربته موجة من الفزع ولكنه كتمها مدن الأسود يجب أن تكون شيئاً حقيقياً لقد قرأ في عيني علي
أنها أكثر المدن حقيقية موعودة وأشدّها اعتباراً حدق في حذاء علي المغبر ، وحاول أن يبعد عن رأسه فكرة
أي الاتهامين يسلك المدينة أو البيت ركز فقط على خطوات علي الرتيبة التي كانت تضرب مصعدة في
مرتفع يرخي فوقهما ظلاً عميقاً .

كانت هنالك دبابة مهجورة مطروحة في ذلك الظل وكان مدفعها موضوعاً بين الأعشاب والصخور دون
أن يصوب إلى شيء محدد شماً رائحة شيء ميت تبعث عن قرب ، أمسك عليّ أنفه وحث خطاه صموذاً
وكان أحمد يتبعه .

عندما وصلا إلى قمة التلة الأخيرة ، كان المساء قد داهمهما لقد زحفا على أربع حتى وصلا إلى القمة
همست الريح في أذنيهما ، معدلة خشخشة ناعمة نتيجة احتكاك الصخور الذهبية بأكوام العشب ولعبت

شعرهما الخشن المبلل بالعرق ثم أخذت الأرض بالانهدار في منزلق أجرد امتد وامتد حتى انتهى إلى سهل واسع بعيد المدى وقف الولدان متجمدين صامتين يحدقان باتجاه المدينة المتلألئة كان اضيظ الممتد حتى الأفق صفحة ذهبية ، وكانت منائر المدينة وقبابها وأبراجها تزهر لامعة بظلال من الذهبي والأزرق الداكن الزجاج البعيد والمستطحات العاكسة كالمرآيا بدت وكأنها رجرجات ضوء سائل حتى أشجار المنتزهات البعيدة البرتقالية كانت على مرمى البصر .

كم كان الهواء نقياً .

تنهيدة عميقة خرجت من صدر علي كأنما يود أن يُدخل أكبر قدر ممكن من الهواء إلى رئتيه ها هي ، قال أحمد ، وخفق قلبه في صدره بعنف ها هي هناك ، أكثر جمالاً مما تصور ، أعظم وأكبر لقد علم ذلك منذ البداية شعر بيد علي في يده تجره إلى الوراء .
علينا أن نذهب ، قال علي ، لقد تأخرنا ، لا نستطيع أن نكمل ، سيقلق علينا الأهل .

نجمة حبيب
استراليا



ج. م. كويتزي قارئاً فوكنر وبيلو

1

One Matchless Time: A Life of
William Faulkner
by Jay parini
Harpar Collins

زمن لا يضاهيه شيء آخر :
حياة ويليام فوكنر

1

كتب فوكنر إلى صديقه يصف حياته، وهو يطل عليها من الموقع الممتاز لرجل في أواسط الخمسينات من العمر:

« أدرك الآن، للمرة الأولى، كم كانت موهبتي مذهشة: لم أنل أدنى قدر من التعليم بالمعنى الرسمي للكلمة، ولم أحظ بصحبة مثقفين حقيقيين، ناهيك عن أشخاص يهتمون بالأدب. ولا أعرف، بالنظر إلى الأشياء التي قمت بها، من أين جاءت. ولا أعرف لماذا اختارني الإله، أو لماذا اختارني الآلهة، أو مهما يكن صاحب الاختيار، للقيام بدور الفئاة التي مرّت عبرها تلك الأشياء».

إن عدم التصديق الذي يزعم فوكنر وجوده ينطوي على قدر من المروعة. ففي معيه ليكون الكاتب الذي يصبو إليه، حصل على التعليم كله، وحتى على المعرفة التي يحتاجها من الكتب. أما الأصحاب، فقد كانت فائدته من المعاجز الثرائين، بأيديهم للتفضنة، وذكرايتهم المديدة، أكثر من تلك التي سيجنيها من أدباء بلا قيمة. ومع ذلك، فإن قدرا من الدهشة في محله. من كان يصدق أن ولدا، لا يمتاز بصفات عقلية خاصة، في بلدة

صغيرة على [نهر] الميسيسي، سيصبح كاتباً مشهوراً يُحتفى به في بلاده وفي الخارج، كما سيصبح أكثر المجددين راديكالية في تاريخ الرواية الأميركية. كاتب تستلهم أعماله الطليعة الأدبية في أوروبا، وأميركا اللاتينية؟ لا شك في أن فوكنر حصل على الحد الأدنى من التعليم، إذا كنا نتكلم عن التعليم الرسمي. فقد ترك المدرسة الثانوية في السنة الأولى (ويبدو أن أبويه لم يهتموا بالامر). كما التحق بجامعة الميسيسي لفترة قصيرة من الوقت، وقد تمكن من ذلك بفضل قانون الإعفاء الخاص بالجنود المسرّحين (سكتب المزيد عن خدمة فوكنر العسكرية).

لا يوجد في سجل فوكنر الجامعي ما يدل على تفوق من نوع خاص: حصل في الفصل الدراسي الخاص باللغة الإنكليزية على علامة (د)، واجتاز فصلين دراسيين في الفرنسية والأسبانية. ولم يخلق الشخص الذي سيصبح في وقت لاحق بمثابة المنقّب في عقل الجنوب [الأميريكي] الذي لا يثير اهتمام أحد، دروساً في التاريخ، كما أن الروائي الذي سينسج الزمن المتحرك في ثنابا الذاكرة، لم يتلق دروساً في الفلسفة، أو علم النفس.

ومع ذلك، فإن ما اعطاه بيلي الحالم لنفسه، بدلاً من الذهاب إلى المدرسة، كان قراءة محدودة، لكنها مكثفة، للشعر الإنكليزي في أواخر القرن [التاسع عشر]، خاصة للشاعرين سوينورن، وهاوسمان، إلى جانب ثلاثة روائيين، خلقوا عوالم روائية متماسكة وحيوية إلى حد جعلها تنوب عن العوالم الحقيقية، وهؤلاء هم: بلزاك، ديكنز، وكوتزارد. علاوة على ذلك، يُضاف قدر من المعرفة لموضوعات الكتاب المقدس، شكسبير، ومربي ديك، وبعد سنوات قليلة دراسة سريعة لأعمال اثنين من معاصريه يكبرانه في السن هما: ت. س. إليوت، وجيمس جويس، وقد زوّده تلك المعارف بالمعدة اللازمة للكاتب.

أما المادة الخام التي سيشغل عليها، فقد اتضح أن ما سمعه في أكسفورد، والميسيسي، كان كافياً ويزيد: ملحمة الجنوب، التي يروها الناس بلا انقطاع، قصة القسوة، والظلم، والأمل، والخيبة، والأضطهاد، والمقاومة. لم يكد بيلي فوكنر يترك المدرسة حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى. وقد سحرته فكرة الالتحاق بسلاح الجو، وشن الغارات على الهون [شير عموماً إلى الشخص المخزّب، أو الجندي الألماني]. لذلك، قدّم طلباً للالتحاق بسلاح الجو الملكي [البريطاني] في العام 1918، وأرسله السلاح المذكور، الذي كان يعاني من نقص في الرجال، إلى معسكر للتدريب في كندا، لكن الحرب انتهت قبل تمكنه من التحليق منفرداً بالطائرة.

عاد إلى أكسفورد مرتدياً زي ضباط سلاح الجو الملكي، حيث تصنّع الكلام بملكنة بريطانية، وتظاهر بالبرج، نتيجة لحادث وقع له أثناء الطيران، كما قال. واعترف للمقرئين منه بوجود صفيحة معدنية في ججمته.

وقد حرص على أسطورة ملاح الجو لعدد من السنوات، وقلل من شأنها، فقط، عندما أصبح شخصية معروفة في الولايات المتحدة، وأصبحت مخاطر اكتشاف أمره أكبر. ومع ذلك، لم تفارقه أحلام الطيران، وما إن أصبح لديه ما يفيض عن الحاجة من المال في العام 1933، حتى التحق بمدرسة للطيران، واشترى طائرة خاصة، وأشرف لفترة قصيرة من الوقت على إدارة سيرك للطائرات: «سيرك ويليام فوكنر» (الكاتب المشهور) للطائرات، كما جاء في الإعلان.

تناول كاتبو سيرة فوكنر قصصه الحربية من زوايا مختلفة، فقد عولجت باعتبارها أكثر من مجرد تلفيات

يقوم بها شاب ضعيف، وقليل الأهمية، يسعى جاهدا للحصول على إعجاب الناس. فرديدريك. ر. كارل، مثلا، يعتقد «أن الحرب حوّله [فوكنر] إلى حكواتي، وصانع لقصص خيالية، وربما كانت المنعطف الحاسم في حياته». فالسهولة التي احتال بها على الناس الطيبين في أكسفورد، كما يقول كارل، برهنت لفوكنر أن الكذبة إذا صيغت بمهارة، وعرضت بعناية، يمكن أن تتفوق على الحقيقة، وبالتالي يستطيع الإنسان الحصول على قوت يومه بفضل التخيل.

عاش فوكنر، بعد عودته إلى الوطن حياة مضطربة. كتب قصائد عن نساء «لا هن بالذكور، ولا بالإناث» (ويبدو أنه كان يقصد نساء نحيقات الأرداف) وعشقه لهن من طرف واحد، وهي قصائد لا يمكن اعتبارها بالواعدة، حتى وإن تحلى الإنسان بأفضل النوايا في الكون. كما غير اسمه إلى فوكنر، بدلا من فاكتر، الاسم الذي حملته منذ الولادة، وعلى طريقة الذكور في عائلة فاكتر، أفرط في الشراب. واشتغل لعدد من السنوات في وظيفة مدير لمكتب بريد صغير، حيث أنفق الوقت في القراءة والكتابة، حتى طرد من العمل بسبب ضعف الأداء، رغم أن وظيفة من هذا النوع لا تحتاج إلى مجهود خاص.

والمستغرب أن شخصا صمم على السير وراء أهواله، لا يحزم حقائبه في اتجاه الأضواء الساطعة للمدينة، بل يبقى في مسقط رأسه، حيث تتحوّل مزارعه الخاصة إلى نوع من التسلية الساخرة [لدى سكّان البلدة]. وفي هذا الصدد، يقول جاي باريني، أحدث كاتب لسيرته، إن فوكنر استصعب الابتعاد عن أمه، وهي امرأة تمتاز بقدر من الحساسية، ويبدو أن ابنها البكر كان أقرب إليها من زوج كليب وضعيف الشخصية.

أنشأ فوكنر خلال زيارته لمدينة نيواورلينز حلقة من الأصدقاء البوهيميين، والتقى بشيروود أندرسون، صاحب [المجموعة القصصية] واينزبرغ، وأواهيو، الذي بذل الجهد في وقت لاحق للتقليل من تأثيره عليه. وقد شرع في نشر بعض القصص القصيرة في صحف نيواورلينز، كما اقترح نفسه في النظرية الأدبية. وفي هذا الشأن كان لويلارد هنتنغتون رايت، تلميذ والتر باتر، تأثيره الخاص على فوكنر.

قرأ في كتاب رايت «الإرادة المبدعة» 1916 أن الفنان الحقيقي، بطبيعته، يميل إلى العزلة، فهو: «خالق عظيم يسبك مصير عالم جديد، ويجبله، يأخذه إلى كمال أكيد، حيث يستطيع الوقوف بمفرده، مستقلا، ومعتمدا على ذاته». و«حيث يترك لدى خالقه تساميا في الروح». ينطبق نموذج الفنان - الخلاق، كما يشير رايت، على أونوريه دي بلزاك، الذي يفضل على إميل زولا، باعتباره أن الأخير مجرد ناسخ لواقع مسبق الوجود.

قام فوكنر في العام 1925 بسفرته الأولى للخارج، فقضى شهرين في باريس، وأعجب بها: اشترى بيريه، أطلق لحيته، وبدأ في كتابة رواية. سرعان ما كف عنها - تدور حول رسّام أصيب بجراح في الحرب، وذهب إلى باريس لتعميق تجربته الفنية. في باريس ارتاد المقهى للفضل لجيمس جويس، حيث لمح الفنان الكبير عن بعد، ولم يقترب منه.

إجمالا، ليس في تلك السيرة ما يوحي بأكثر من كاتب محتمل يمتاز بعناد كبير، وليس ثمة ما يوحي بموهبة خارقة. ومع ذلك، سرعان ما سيضع بعد عودته إلى الولايات المتحدة مخططا يتكوّن من 14 ألف كلمة، يفيض بالأفكار، والشخصيات.

ذلك المخطط هو الأرضية التي بنى عليها رواياته العظيمة ما بين 1929. 1942، وقد ضمت تلك المخطوطة

الملاحم الجينية الأولى لمقاطعة يركناباتاونا [التي استلهم منها الكثير من أعماله].

كان فوكنر، في طفولته، لا يكاد يفترق عن صديقة تكبره بقليل اسمها إستيل أولدمان. ولكن عندما كبر الولدان زوّجها أبوها إلى شخص يشتغل بالحمامة، ويبدو مستقبلا أفضل من مستقبل صديقها الكسول. وعندما عادت إستيل إلى بيت أبوها، جاءت هذه المرة كمطلقة في الثانية والثلاثين من العمر، وكأم لطفلين صغيرين. ويبدو أن فوكنر ارتاب في المحكمة من إعادة العلاقة. وفي إحدى رسائله يعترف: « خلقت هذا الوضع، وسمحت بوصوله إلى حد لا يطاق ». ومع ذلك، الشرف يمتعه من التراجع، لذلك تزوّج إستيل.

ولا شك في أن إستيل كانت ترتاب في العلاقة، أيضا. وربما حاولت الموت غرقا خلال شهر العسل. وقد تكشف الزواج عن تعاسة، وعن شيء أكثر من التعاسة. « كانا غير مناسبين لبعضهما إلى حد فظيع » كما قالت ابنتهما جيل لباريتي: « لم يكن ثمة شيء إيجابي واحد في الزواج ».

كانت إستيل امرأة ذكية، لكنها كانت ميّزة، وتغب وجود الخدم لتلبية طلباتها. ولا شك في أن الحياة صدمتها في بيت قدم متهاك مع زوج يقضي الصباح في الخريشة، وما بعد الظهر في التلّصّص من الخشب المتعفن، والقيام بأعمال السمكرة. وُلد لهما طفل لكنه مات بعد أسبوعين، وولدت جيل في العام 1933، ويبدو أن العلاقة الجنسية بينهما توقفت بعد هذا التاريخ.

معا، وكل بمفرده، كان ويليام، وإستيل، يفرطان في الشراب. وقد تمكنت إستيل، وهي في أواخر منتصف العمر من التّوقف عن الشراب، لكن ويليام لم ينجح في ذلك، أبدا. وإقام علاقات غرامية مع نساء بصفرته في السن، لم يكن قادرا، أو راغبا، في إخفائها، فأنحدر الزواج، بفضل الغيرة العتيفة، كما يقول جوزيف بلوتنر، أوّل كاتب لسيرة فوكنر: « إلى حرب عصابات منزلية يصعب التنبؤ بوقت وقوعها ».

ومع ذلك، استمر الزواج لمدة ثلاثة وثلاثين عاما، حتى وفاة فوكنر في العام 1962، لماذا؟

يفيد أكثر التفسيرات دنيوية أن فوكنر كان عاجزا حتى الخمسينات عن تحمّل تكاليف الطلاق. معنى هذا الكلام أنه لم يكن يستطيع تحقيق مطالب إستيل، والأولاد الثلاثة، بطريقة مرضيها. علارة على آل فاكنر، وآل أولدمان، الذين كانوا عائلة عليه. وفي الوقت نفسه الانخراط في المجتمع من جديد.

ثمة تفسير آخر، يصعب التّدليل عليه، ويتمثل، كما يزعم كارل، في وجود حاجة عميقة تربط فوكنر بإستيل. وفي هذا الصدد، يكتب: « ما كان من الممكن، أبدا، تخلص إستيل من التشابكات العميقة في خياله ». « بدونها، لم يكن يستطيع الاستمرار [في الكتابة] »، كانت « المرأة الغائبة التي لا ترحم ». « الضالة المنشودة المثالية التي يعبدها الرجل من بعيد .. لكنها المرأة للمهلكة، أيضا ».

قبل فوكنر تحديا كبيرا، عندما قرر الزواج من إستيل، والإقامة في أكسفورد، بين آل فاكنر: كيف يكون راعيا، ومعिला، ورب أسرة، لمن كان يدعوهم في السر « قبيلة كاملة، تحمّز كالصقور الجارحة فوق كل ملهم يكسبه »، وفي الوقت نفسه كيف يستجيب لتداعى روحه.

ورغم أن فوكنر امتاز بقدره كبيرة على الانخراط في العمل « وحش يحب الكفاة »، كما يسميه باريتي، إلا أن التحدي أهلكه. ومن أجل إطعام الصقور الجارحة، كان على العبقريّة المتاجبة في الأدب الأميركي في الثلاثينات أن يضع جانبا كتابته الروائية. وهي الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه فعلا. ليكتب في البداية قصصا

للمجلات الشعبية، وفي وقت لاحق سيناريوهات لهوليوود.

لم تكن المشكلة، آنذاك، أن فوكنر كان لا يحظى بالاعتراف في عالم الأدب، بل كانت عدم وجود مكان في اقتصاد الثلاثينات للروائيين الطليعيين (يمكن في عالم اليوم لفوكنر أن يكون مرشحا طبيعيا لمنحة دراسية). وقد عمل ناشرو فوكنر، ومحررو كتبه، ووكلاؤه - مع استثناء بائس وحيد - لحماية مصالحه بإخلاص، وبذلوا أفضل الجهود من أجله، ومع ذلك لم يكن للدردود كافيا. واستمر هذا الوضع حتى العام 1945، عندما ظهر كتاب بعنوان Portable Faulkner، اختار مالكولم كاولي نصوصه بمهارة، وحينها أدرك القراء الأميركيون حقيقة [الموهبة] الموجودة بينهم.

لكن الوقت الذي أنفقه فوكنر في كتابة القصص لم يهدر برمته. فقد كان المراجع العنيد، والاستثنائي، لعمله الخاص (في هوليوود، كان يدهش الناس بقدرته على إصلاح السيناريوهات عديمة القيمة، التي كتبها آخرون). وهكذا، فإن المادة الخام، التي ظهرت للمرة الأولى في «بريد مساء السبت»، أو «رفيق المرأة في البيت»، عادت فتشكّلت مرة أخرى، بفضل التنقيح، وصياغة الفكرة، والكتابة من جديد، في «غير المقهورين» 1938، و«الضحية» 1940، و«اغطس، يا موسى» 1942، التي سارت على الخط الفاصل بين المجموعة القصصية، والرواية.

ولا يمكن قول الشيء نفسه من حيث الأهمية عن القصص التي كتبها للسينما. عندما وصل فوكنر إلى هوليوود في العام 1932، كانت تسبقه شهرة عابرة باعتباره كاتب للملجأ (1931)، ولم تكن لديه أدنى فكرة عن الكتابة للسينما (كان في حياته الخاصة يزدرى السينما، بقدر كراهيته للموسيقى الصاخبة)، كما لم تكن لديه موهبة سلق حوار يتكون من مقاطع جاهزة. علاوة على ذلك، سرعان ما اكتسب شهرة باذخة باعتباره شخصا غير موثوق. وبالتالي، هبط أجره من 1000 دولار في الأسبوع، إلى 300 في العام 1942،

وعلى مدار ثلاثة عشر عاما قضاه في كتابة السيناريوهات، اشغل مع مخرجين تعاطفوا معه، من أمثال هوارد هاوكس، كما صادق بمثلين مشهورين مثل كلارك غيبل، وهنري بوغارت، وأقام علاقات غرامية مع نساء جذابات، وبارعات. ومع ذلك، ليس في كل ما كتبه للسينما ما يستحق العناية.

والأسوأ، أن كتابة السيناريو أثرت على أسلوبه في الكتابة. وقد اشغل خلال سنوات الحرب [العالمية الثانية] على سيناريوهات متلاحقة، وطنية، وتحريضية، لرفع الروح المعنوية. ورغم أن من الخطأ وضع اللوم، بسبب الزبائدات البلاغية التي وسمت أسلوبه في وقت لاحق، على عاتق تلك الأعمال، إلا أنه أدرك بنفسه حجم ما لحقته هوليوود من ضرر. وفي هذا الصدد يعترف في العام 1947: «أدركت مؤخرا كيف أفسدت النفايات التي أكتبها للسينما أسلوبه في الكتابة».

ليس في سعي فوكنر لتدبير أمور معيشته ما يشير الاستغراب. فقد نظر إلى نفسه، من البداية، كشاعر ملعون، وكان قدر الشاعر الملعون الاهتمام القليل، وللمال القليل، لكن الغريب تلك الأعباء التي وضعها على عاتقه - من الروجة المسرفة إلى الأقارب للمعدين، كذلك عقود العمل للمجففة في السينما، وقد تحمل ذلك بعناد (ولكن مع كثير من الشكوى على الهامش) حتى على حساب كتابته الروائية. الوفاء موضوع قوي في حياة فوكنر، وفي كتاباته، ومع ذلك ثمة ما يشبه الوفاء الأعمى، والإخلاص الأعمى (كان الجنوب للتحديد مليعا بثلث الأشياء).

وبفضل تلك الأشياء، عاش فوكنر سنوات أواسط العمر مثل عامل مهاجر يرسل المال إلى أسرته في الميسيسيبي، كما أن سجل حياته في هذه الفترة يتكوّن في الواقع من سجّل للمصروفات. يلمح باريني في مخاوف فوكنر المالية ما يشبه السعار. «المال نادراً ما يعني المال نفسه»، كما يقول: «يجب أن يكون هاجس المال الذي لازم فوكنر طوال حياته، كما اعتقد، وسيلته لقياس ما يتمتع به من استقرار، وقيمة، وسيلة لحساب شهرته، وسلطته، وواقعه». ربما كان في الحصول على منحة كاتب مقيم، في جامعة جنوبية هادئة، خلاص وليام فوكنر، ففي مكان كهذا يحصل على دخل ثابت، ولا يُطلب منه الكثير، ليتفرّغ للكتابة. وقد أظهر روبرت فروست، الداهية، منذ العام 1917، أن الإنسان يستطيع استغلال [المؤسسة الأكاديمية] لتأمين وظيفة لا تتطلب الكثير من الجهد. لكن فوكنر، الذي لم يحصل على شهادة المدرسة الثانوية، والذي يرتاب في كل كلام يبدو مفرطاً في «الأدبية»، و«الثقافية»، لم يعد إلى مراكز التعليم حتى العام 1946، عندما قبل الكلام أمام طلاب جامعة الميسيسيبي. لم تكن التجربة سيئة بقدر ما توقّع، وهكذا، في الستين من العمر، ومرتّب يكاد يكون رمزياً، التحق بجامعة فيرجينيا، ككاتب مقيم، الوظيفة التي واطب عليها حتى وفاته.

ومن المفارقات في حياة هذا الأكاديمي الملتكئ أنه ربما قرأ بأفق أوسع. وإن كان بمنهجية أقل من معظم الأساتذة الجامعيين، في هولوبود، قال عنه الممثل آنتوني كوين، رغم أنه لم يكن كاتباً مجيداً للسيناريو، إلا «أن شهرته كمثقف كانت كبيرة».

مفارقة أخرى أن النقاد الجدد تبووا فوكنر باعتباره أن نثره يصلح كمقرر على الطلاب الجامعيين. ويسجل كلينث بروكس، عمدة النقد الجديد، أن فوكنر: «كان [غودجا] ممتازاً للفصل الدراسي.. كان هناك الكثير مما يمكن الكشف عنه، من الأشياء التي أخفاها المؤلف». وبهذه الطريقة أصبح فوكنر الطفل المدلل في الماوى الجديد للشكلايين، كما كان الطفل المدلل للوجوديين الفرنسيين، دون أن يدرك، بالضبط، ما هي الشكلائية، أو الوجودية.

2

أصبح فوكنر، بفضل حصوله على جائزة نوبل للآداب في العام 1949. تسلمها في 1950. ذائع الصيت، حتى في أميركا. وجاء السّواح من مناطق مختلفة، ونائية، للتحديق ببلاهة في منزله في آكسفورد، وهذا أثار غيظه. وعلى مضض، خرج من منطقة الظل، وبدأ التصرّف كشخصية عامة. جاءت من وزارة الخارجية دعوات للقيام بزيارات في الخارج كسفير ثقافي [للولايات المتحدة] وقبلها بارتياح. وقد استعد للمقابلات، وهو للتوتر أمام الميكروفون، والاكثر توتراً عند الإجابة على الأسئلة «الأدبية»، بالإفراط في الكحول. ولكن ما إن بلور طريقة خاصة في التعاطي مع الصحفيين، حتى أصبح أكثر انشراحاً في ممارسة الدور.

كانت تنقصه المعلومات حول ما يدور في العالم. فهو لا يقرأ الجرائد. وهذا الوضع مريح إلى حد بعيد في نظر وزارة الخارجية. كانت زيارته لليابان تجربة نجاح مذهشة في مجال العلاقات العامة، ونال في فرنسا، وإيطاليا، اهتماماً كبيراً من جانب الصحافة. وفي هذا الصدد يعلّق بسخرية: «لو أنهم صدّقوا عالمي في أميركا، كما يصدق الناس في الخارج، لكان بوسعي، ربما، ترشيح شخصية من شخصياتي [الروائية] ربما فلم ستوبس.. لمنصب الرئيس».

ومع ذلك، كان نشاط فوكنر في الداخل أقل إثارة. كان الضغط يزداد على الجنوب، وعلى مؤسساته القائمة

على التمييز [بين السود والبيض]... وقد شرع في كتابة رسائل إلى محرري الجرائد، يحتج فيها على الإساءة إلى السود، ويحض مواطنيه البيض في الجنوب على القبول بالمساواة الاجتماعية مع الزنوج.

كانت ردة الفعل اتهامات «لويلي فوكنر الليباكي» بالعمل ببدقا في يد الليبراليين الشماليين، والتعاطف مع الشيوعيين. ورغم أن فوكنر لم يتعرض لمخاطر شخصية أبدا، إلا أنه تَوَقَّع القرار من البلد، كما أسر لصديق من السويد، ربما سيكون مصيره الهرب «كما هرب اليهود من ألمانيا في [عهد هتلر]».

كان يبالي، بلا شك. لم تكن مواقفه تجاه مسألة العرق راديكالية أبدا، وعندما تهب الجوى السياسي، وبرزت نغمة الكلام عن حقوق الولايات، اضطرت مواقفه إلى حد الفوضى. قال إن الفصل بين الأعراق مسألة سبقة، ومع ذلك، سيقاوم الاندماج إذا أُقِرَّض على الجنوب بالقوة (قال في لحظة طيش إنه سيحمل السلاح). وفي أواخر الخمسينات أصبح موقفه من طراز قديم يثير العجب. قال إن على حركة الحقوق المدنية أن تضع نصب عينها اللياقة، والهدوء، والمجاملة، والكرامة، وأن على الزنجي تعلّم كيف يصبح جديراً بالمساواة.

من السهل جدا الانتفاص من صولات فوكنر في موضوع العلاقات بين الأعراق. يبدو أن سلوكه الشخصي تجاه الأميركيين - الأفارقة اتسم بالاريمية، والطيبة، ولكنه اتسم بالفوقية، أيضا: فهو في نهاية الأمر ينتمي إلى طبقة السادة.

كان في فلسفته السياسية فردانيا على نهج [الرئيس] جيفرسون، وكانت هذه الفلسفة، أكثر من أي شائبة من شوائب العنصرية، مصدر ارتباه في الحركات الجماهيرية للسود. وإذا كانت هواجسه، وشكوكه، جعلت منه غير ذي صلة بالكفاح من أجل الحقوق المدنية، يجب ألا ننسى شجاعته في اتخاذ المواقف، والتعبير عنها. فقد أصبح، بفضل تصريحاته العامة، شبه منبوذ في بلده، ولعب هذا الأمر دورا كبيرا، بعد وفاة والدته في العام 1960، في قرار الانتقال من المسيسيبي إلى فيرجينيا. (ويجب في الوقت نفسه القول إن الركوب مع فريق الصيد في مقاطعة البرمارلي كان من عوامل الجذب القوية، ففي سنواته الأخيرة شعر فوكنر بالانضوب، وأصبح صيد الذئاب المتعة الجديدة في حياته).

كانت تدخلات فوكنر [في الحياة العامة] غير مجددة، ولا يرجع ذلك إلى جهل بالسياسة، بل إلى حقيقة أن أداة التعبير عن نباهته السياسية لم تكن المقالة، ولا الرسالة إلى المحرر، بل كانت الرواية، وبشكل خاص الرواية التي ابتكرها، بمواردها البلاغية التي لا يجاريها أحد في القدرة على نسج الماضي، والحاضر، والذاكرة، والرغبة، معا. كانت المساحة التي نشر فوقها فوكنر، الروائي، أفضل مهاراته، تغطي جنوبا يشبه، إلى حد بعيد، الجنوب الحقيقي في أيامه، أو على الأقل الجنوب في شبابه، لكنه ليس الجنوب كله. جنوب فوكنر أبيض، مسكون بحضور السود. حتى «ضوء في آب»؛ وهي أكثر وضوحا في معالجتها لموضوع العرق، والعنصرية، من أعماله الأخرى، لا تبني مركزها حول رجل أسود، بل حول رجل حكم عليه القدر أن يُجابه، أو يجابه بالسود، في سياق استجواب، واتهام يأتي من خارجه.

كمؤرخ للجنوب الحديث، فإن الأنماذج الباقي لفوكنر يتمثل في ثلاثية سنوس (الضبعة 1940)، والبلدة 1957، والبيت الكبير 1959) التي يرصد فيها الاستيلاء على القوة السياسية من جانب طبقة بيضاء، فقيرة، مساعدة، في ثورة صامتة، حقودة، وبلا أخلاق، مثل هجوم النمل الأبيض. التاريخ الذي يكتبه لصعود المقاتل

المتخلف لأذع، كفيف، ويدعو للنبات. لأذع لأنه يمتد الواقع الذي يراه، بقدر ما يشعر بالانجذاب إليه، كفيف لأنه يحب العالم القديم الذي يتهاوى أمام عينيه، ويدعو للنبات لأسباب عديدة، ليس أقلها أن الجنوب الذي يحبه نشأ، كما يعرف أكثر من غيره، أولاً بفضل جرميتين هما: السلب والعبودية. وثانياً، لأن الناس من آل سنوبس ليسوا أكثر من مجليات عن طريق تناسخ الأرواح لآل فاكنر، وهم لصوص، ومغتصبون للأرض في زمنهم. بناء عليه، وثالثاً، لأنه هو الناقد، والقاضي، ويليام «فوكنر» بلا أرض يقف عليها.

لا أرض يقف عليها، إلا إذا عاد إلى الأشياء الأزلية. «الشجاعة، والشرف، والكبرياء، والشفقة، وحب العدالة، والحرية». هذه هي صلاة الفضائل التي يترنم بها لك مكاسلين، في «اغطس يا موسى»، وهو، إلى حد بعيد، الناطق بما يريده فوكنر، الذات المثالية، الرجل الذي يمتلك تاريخه، وقبض على العالم الذي تلاشى، والمتلاشي سريعاً من حوله، تخلى عن ميراثه، وأتكر والده (هكذا، يضع حداً لوكب الاجيال) ليصبح نجاراً بسيطاً.

الشجاعة، والشرف، والكبرياء: ربما أضاف لك إلى ترنيتمته القدرة على التحمل، كما يقول في موضع آخر من القصة نفسها: «القدرة على التحمل... والشفقة، والتسامح، وطول الأناة، والإخلاص، وحب الأطفال...». ثمة مسحة أخلاقية قوية في أعمال فوكنر المتأخرة، نزعة إنسانية مسيحية، يتم التمسك بها بعناد، في عالم غابرتة الآلهة. وعندما يثبت أن هذه الأخلاقية غير مقنعة، كما يحدث في الغالب، يرجع ذلك، عادة، إلى فشل فوكنر في العثور على واسطة روائية مناسبة للتعبير عنها.

وفي هذا الصدد، تجلّت معاناته الخفية الأمل، في رواية «قصة خرافية»، التي أراد لها أن تكون تحفة الأدبية (كتبها ما بين 1944-1953، ونشرها في العام 1954) في محاولة العثور على طريقة مناسبة تجسد موقفه المعادي للحرب.

مضرب المثل في «قصة خرافية» هو يسوع، الذي حل في الجندي المجهول، وضُحي به مرة أخرى في صورته، وفي أعمال لاحقة تتجلى الشخصية المثالية في صورة رجل أسود، بسيط، يعيش العماناة، أو، غالباً، في صورة امرأة سوداء، تحفظ، بحكم قدرتها على تحمل المشاق، بذرة المستقبل حيّة، في حاضر لا يطاق.

3

رغم أن الحياة التي عاشها وليام فوكنر كانت رتيبة، وكسولة، إلى حد بعيد، إلا أنه استلار كنّاً هائلاً من الطاقات المكروسة لكتابة السير. وقد جرى تدشين أول ترجمة بارزة لحياته في العام 1974 على يد جوزيف بلوتنر، زميله الشاب في جامعة فيرجينيا، الذي يبدو للعيان أن فوكنر أحبه، ومحضه ثقته، والذي قدّم في كتاب من جزاين بعنوان «فوكنر، سيرة حياة» معالجة واقية، ومنصفة، لحياة فوكنر العامة. وربما كان في المجلد للكشف، المتكون من 40 ألف كلمة، الذي نشره بلوتنر في العام 1984، ما يليج حاجة معظم القراء.

أما كتاب فريديريك. ر. كارل الضخم، للمعنون «ويليام فوكنر: كاتب أميركي» (1989) فقد استهدف «فهم، وتفسير، حياة [فوكنر] نفسياً، وعاطفياً، وأدبياً». في كتاب كارل الكثير مما يستحق الإعجاب، بما في ذلك مجازفات جسورة في متاهة الممارسات الكتابية لفوكنر، التي شملت العمل على عدد من المشاريع في وقت واحد، ونقل المادة الخام من مشروع إلى آخر.

فوكنر، كما يلاحظ كارل بجدارة «هو الأكثر تاريخية بين الكتاب [الأميركيين] للهمهن». وهو يتعامل مع

فوكتر كاميركي رد بطريقة إبداعية على القوى التاريخية، والاجتماعية، التي وجد نفسه عالقا فيها. وباعتباره مؤرخا أدبيا، يحاول كارل فهم كيف يرتاب رجل، أشد الارتباب، بالتحديث، وما يفعله بالجَنُوب، ومع ذلك يصبح في الممارسة الروائية أكثر الحداثيين في جيله راديكالية.

يظهر فوكتر، في سيرة كارل، كشخص يوحى بالعظمة، ويثير الشفقة، أيضا. رجل كان على استعداد -ربما بفضل وقوعه في أسر الصورة الرومانسية للفنان الملعون- للتضحية بنفسه، والخضوع لقدر يمكن لأي عاقل أن يهرب منه. ومع ذلك، تُكدر كتاب كارل محاولات متواصلة في التحليل النفسي، ويمكن التبدليل على ذلك في عدد من الأمثلة. فخط فوكتر الأنيق -حلم كل محرر- يفسر كدليل على وجود شخصية شرجية، وتفسر أكاذيبه السخيفة عن الوقت الذي قضاه في سلاح الجو الملكي كدليل على شخصية فصامية، ويفسر اهتمامه بالتفاصيل كبرهان على ميل إلى الاستحواذ، وكذلك علاقاته الغرامية مع شابات كإحلام بوجود رغبات محرمة تجاه ابنته. يقول كارل: «كثيرا ما تسهم رواية غير مهمة في تمكين كاتب السيرة من رؤية أشياء، لا يتمكن من رؤيتها في رواية عظيمة». وإذا صدق هذا القول -ولا يبدو أن الكثير من كتاب السير المعاصرين يمكنهم رفضه- فإننا نواجه مشكلة عامة تتعلق بالسيرة الأدبية، ومكانة ما يمكن تسميته بالنهاية الجيوجرافية.

الا نستطيع القول إن العمل الأقل شأنا، وإن كشف أكثر من العمل العظيم، فهو يكشف ما يستحق المعرفة في مجال قليل الشأن، أيضا؟ ربما كان فوكتر -الذي كانت قصائد كيتس الغنائية تمثل المعيار الشعري في نظره- لا ينظر إلى نفسه في الواقع: إلا ككائن يمتاز بطلاقة سلبية، كشخص اختفى، واضاع نفسه، في أكثر إبداعاته عمقا: طمحي أن أكون شخصية فردية خفية، ملغاة من التاريخ، بلا وجود فيه، حتى لا يبقى شيء منها». وهو يكتب إلى كاولي: «هدفني.. أن يكون خلاصة حياتي، وتاريخها... لقد كتب الكتب، ومات».

كتب جاي باريني سيرة جون شتاينبك (1994)، وروبرت فروست (1999)، وكتب روايتين تنتميان إلى عالم السيرة: «المحلة الأخيرة» (1990) عن الأيام الأخيرة في حياة ليو تولستوي، و«عبور بنيامين» (1997) عن الأيام الأخيرة في حياة والتر بنيامين.

يمتاز كتابه عن حياة شتاينبك بالقوة، لكنه غير لافت للنظر، أما كتابه عن فروست فيتسم بميل أكبر إلى التامل الذاتي. وربما كانت تأملات باريني أقل تاريخية مما نظن، وأقرب إلى الكتابة الروائية. ولعل روايته عن تولستوي أكثر رواياته البيوجرافية نجاحا، ربما بفضل مصادره المتعددة عن الموضوع. في كتابه عن بنيامين يتفق الكثير من الوقت في تفسير من هو الشخص الذي يكتب عنه، ولماذا يجب أن نهتم به.

والآن، في «زمن لا يضاهيه شيء آخر»، يحاول باريني أن يفعل ما لم يفعله بلوتنر، أو كارل، إذ يقدم سيرة نقدية، تضم عرضا وافيا إلى حد ما لحياة فوكتر، علاوة على تقييم لأعماله. وهناك الكثير مما يمكن أن يقال في هذا الشأن. ورغم اعتماده بكثافة على بلوتنر، خاصة في سرد الحقائق، إلا أنه سار خطوة أبعد منه، فأجرى مقابلات مع آخر جيل من الأشخاص الذين عايشوا فوكتر بصفة شخصية، وكان لدى بعضهم ما يستحق الاهتمام. وكتائب يعجب بزميل في المهنة، أبدى إعجابه بلغة فوكتر، وعبر عنه بطريقة تفيض بالحيوية. وهكذا، فإن النثر في «الدب» [لفوكتر] يتدفق «بنوع من الشراسة العنيدة، كان فوكتر يكتب هاتجا في حلم من أحلام اليقظة».

ورغم أن الكتاب لا يعامل فوكتر بنوع من التقديس، إلا أنه يثني عليه بشكل لا يخفى على أحد: «الدهش

أكثر من أي شيء آخر، في شخصية فوكنر الكاتب، المثابرة، والإرادة التي دفعته للجولس على مكتبه يوما بعد يوم، وسنة بعد أخرى. . كانت عزيمته مادية، بقدر ما كانت عقلية. . وقد سار جاهدًا إلى الأمام كشور يعيش في أرض موحلة، ويجر خلفه عالمًا بأكمله. »

في وضع كتاب كهذا لغير المختصين، يجد الكاتب نفسه مضطربًا إما لتبني الآراء النقدية السائدة، أو شق طريقه الخاصة بقوة. وقد اختار باريني بؤرته طريق الإجماع، واعتمد في مخططة على معالجة حياة فوكنر بطريقة مرتبة زمنيا، يتخللها قطع للسرد بمدخلات نقدية قصيرة، تمهد للأعمال المذكورة في البحث. ويمكن لمخطط كهذا، إذا سار عليه شخص مختص، أن يسفر عن عينات نموذجية تبين كفاءة الناقد. لكن مدخلات باريني لا ترقى إلى هذا الحد، وقد ورد أفضل ما في مدخلاته في كتب سابقة معروفة في هذا المجال، وما تبقى، وهو كثير، يتكون من مختصرات لا تتسم بالرشاقة، علاوة على تلخيص لنقاشات نقدية، وما يدخل في هذا الباب ليس في الواقع سوى تحقيقات أكاديمية مضجرة.

يجد في كتاب باريني، كما في كتاب كارل، قدراثير التساؤل من المبالغة في التحليل النفسي. وفي هذا السياق يقدم باريني قراءة غريبة لرواية «بينما أرقد محتضرا» القصيرة، التي تدور حول الرحلة المخيفة لاولاد بوندرن، في الطريق، لأخذ جثة أمهم إلى القبر. يرى فيها [باريني] عملا رمزيا ينم عن عدوانية فوكنر نفسه تجاه أمه، وهي، أيضا، هدية زفاف «فاسدة» يقدمها لزوجته. «هل تقوم إستيل مقام السيدة مود [أمه] في ذهن فوكنر؟»، يسأل باريني: «أسئلة كهذه بلا إجابات، لكن على كاتب السيرة أن يطرحها، كي تبث في النص، وتبدد سكينته».

ربما كان من واجب كاتب السيرة تبديد سكينته النص بخيالات تنبثق من العدم، وربما ليس الأمر كذلك. والأهم من هذا وذلك ما إذا كانت أم فوكنر، أو زوجته، قد فسرت الرواية كهجوم عليها. وليس ثمة ما يشهد على ذلك.

تستدعي جولات باريني الاستطلاعية في عقل فوكنر الكثير من الكلام عن أجزاء من الذات، أو ذوات ضمن الذات. هل يرفض فوكنر العشاق الزناة في «النخيل البري»؟

جواب: بينما يدينهم «جانب من عقله الروائي»، إلا أن الجانب الآخر لا يفعل ذلك. لماذا اختار فوكنر في أواخر الثلاثينيات التركيز على فلم سنوبس، المشجع، عديم الحس، والمتسلق في ثلاثيته الروائية؟ يقول باريني: «أظن لهذا الأمر علاقة بمحاولة استكشاف ذاته العدوانية. . بعد نجاحه بطريقة تتجاوز كل التوقعات، أراد [فوكنر] التفكير في ذلك النجاح، وأراد فهم الدوافع التي قادته إليه».

هل كانت «الذات العدوانية» هي التي قادت فوكنر، فعلا، إلى كتابة رواياته العظيمة في الثلاثينيات؟ تلك الانجازات التي قد تثير سخرية فلم لأنها لم تعد على صاحبها إلا بقليل من المال؟ وهل تشبه عبقرية فلم للمتوتة، في الواقع، علاقة فوكنر للمتبتسة بالمال، بما في ذلك سلاجهته في توقيع عقد مع [شركة] وارنر برذرز، وهي أقل شركات السينما ميلا في المجازفة، بطريقة جعلت منه عبدا للشركة لمدة سبع سنوات؟

عموما، كتاب باريني مزيج محير: فهناك مشاعر حقيقية تجاه فوكنر ككاتب من ناحية، واستعداد للحط من شأنه، من ناحية ثانية. وأسوأ الأمثلة ما جاء عن مزرعة روان أوك، ذات الأربعة أكرات، التي اشترها فوكنر في

حالة مزرية في العام 1929، وعاش فيها حتى وفاته.

وقد كان فوكنر مستعداً، كما يكتب باريتي، لإنفاق مال لم يكن يملكه لترميم روان أوك: «إذ كانت تملكه أخيلة ثراء ما قبل فترة الحرب، ومشاعر الاستعلاء التي أراد، أكثر من أي شيء آخر، إعادة خلقها في حياته اليومية.. لقد ظهر فيلم «ذهب مع الريح» في العام 1939، وأدهش الأميركيين، لكن فوكنر لم يكن مضطراً لمشاهدته، لأنه يمثل قصة حياته». ومع ذلك، فإن كل من قرأ وصف بلوتنر للحياة اليومية في روان أوك يدرك مدى بعد هذه التهوريمات عن الواقع.

تقول إحدى الشخصيات في رواية «البعوض» (1927): «الكتاب هو الحياة السرية للكاتب، القرين المظلم للإنسان، ولا يمكن المصالحة بينهما». إن مصالحة الكاتب مع كتبه تمثل مجازفة يرفض بلوتنر عن وعي القبول بها. أما إذا كان كارل، أو باريتي، كل بطريقته الخاصة، قد تمكن من الجمع بين الرجل الذي يتوقع باسم «ويليام فوكنر» وقرينه المظلم، فإن سؤالاً كهذا يظل بلا جواب.

ولعل الاختيار اللاذع يتمثل في ما يمكن أن يقوله كاتبو سيرة فوكنر عن إفراطه في الشراب. ولا يجب التسامح في هذا السياق بشأن المفردات. فالوصف المستخدم من جانب مستشفى الطب النفسي، الذي نقلوا إليه فوكنر، بصفة مستمرة، وهو في حالة غيبوبة، ينص على: «حالة إدمان حادة، ومستعصية».

ورغم أن فوكنر في الخمسينات من العمر، كان يبدو وسيماً ورشيقاً، إلا أن هذا الوصف ينطبق على المظهر الخارجي، فقط، إذ بدأ الإفراط في الشراب طوال حياته في التأثير على قواه العقلية. وهذه أكثر من «حالة إدمان حادة» كما كتب محرره ساكس كوميتر في العام 1952 «فمشاهدة إنسان يتداعى مسألة مأساوية». إلى ذلك يضيف باريتي الشهادة المربة لأبنة فوكنر، فعندما يسكر والدها، يصبح عنيفاً إلى حد يستدعي وجود «رجلين» لحمايتها هي وأميها.

لا يحاول بلوتنر فهم إدمان فوكنر، بل يسجل كيف أهلكه، ويصف حالاته، ويستشهد بسجلات المستشفى. أما كارل، فيرى أن الشراب كان طريقة فوكنر في التمرد، الطريقة التي دافع بها عن فنه أمام ضغط العائلة، والتقاليد «ضعوا الكحول جانباً، ولن يكون هناك على الأرجح كاتب، وربما شخصية ذات ملامح».

باريتي، بدوره، لا يعترض على ذلك، ويرى هدفاً علاجياً في سكر فوكنر. كانت نوبات الإسراف في الشراب فترة هبوط في ذهنه الإبداعي، لكنها «ذات فائدة غريبة، إذ كانت تزيل خيوط العنكبوت، تعيد ضبط ساعته الداخلية، وتمكن اللاوعي، كالبعير، من الامتلاء على مهل»، وعندما يخرج من نوبة السكر «كانه نهض من نوم طويل، ولطيف».

من طبيعة الإدمان أن غير للمدمن لا يستطيع فهمه. ولكن فوكنر نفسه لا يساعدنا في فهم هذه المسألة: فهو لا يكتب عن إدمانه، ولا يكتب. بقدر ما نعلم. من داخل حالة الإدمان (لا يكون ثملاً في الغالب عندما يجلس للكتابة)، ولم يتمكن أحد من كتابة سيرته من تقديم تفسير معقول لهذه الحالة، لأن منحها مكانة في اقتصاد الذات، يبقى نوعاً من التصوّر الخاطيء، بشكل دائم

Novels 1944 - 53
by Saul Bellow
Library of America

موهبة صول بيلو

1

صول بيلو أحد الكبار بين الروائيين الأميركيين في النصف الثاني من القرن العشرين، وربما كان أكبرهم. يمتد تألفه من أوائل الخمسينات (مغامرات أوغي مارش) إلى أواسط السبعينات (هدية هيمولت) رغم استمراره حتى العام 2000 في نشر روايات مهمة (رافلستين).

وفي الوقت الحاضر قامت «المكتبة الأميركية» بإعادة نشر ثلاثة من كتبه الأولى في مجلد واحد من ألف صفحة: الإنسان المتأرجح (1949)، الضحية (1947)، ومغامرات أوغي مارش (1953). وبهذا يكون بيلو أول روائي، توافق المكتبة على نشر أعماله، وهو ما زال على قيد الحياة.

«الإنسان المتأرجح» رواية قصيرة في شكل يوميات. كاتب اليوميات شاب من شيكاغو، يدعى جوزيف، يحمل شهادة في التاريخ لكنه عاطل عن العمل، يعيش عائلة على زوجته العاملة. العام 1942، أميركا في حالة حرب، وجوزيف مهيم حائرا في انتظار قرار التجنيد، والسفر إلى الميدان الخارج. ويحاول، بتدوين اليوميات، أن يفهم كيف وصل إلى ما وصل إليه، خاصة لماذا قرر قبل عام التوقف عن كتابة بحثه في الفلسفة، وهام على وجهه في اتجاه آخر.

تبدو الفجوة كبيرة بين ما هو عليه في الحاضر، وذاته الجادة البريقة في الماضي، إلى حد يشعر معه أنه شبيه جوزيف السابق، الذي يرتدي ثيابه القديمة. ورغم أن جوزيف السابق كان قادرا على العيش في المجتمع، وإقامة توازن بين عمله في وكالة للسفر، واهتماماته البحثية، إلا أنه كان يعاني من إحساس بالاغتراب عن العالم. يرقب مشهد المدينة من نافذة البيت. المداخلن، المخازن، لوحات الإعلان، والسيارات المتوقفة. ألا تفسد أشياء كهذه الروح؟ «أين توجد حتى خرة واحدة، بما قيل في مكان آخر، أو في الماضي دفاعا عن مصلحة الإنسان؟.. وماذا سيقول غوته عن المشهد من النافذة؟».

يقول جوزيف، صاحب اليوميات: ربما يبدو من المثير للسخرية أن تراود شخصاً في شيكاغو أربعينات

القرن العشرين، تأملات بهذه الفخامة، ومع ذلك، في داخل كل منا عناصر كوميدية، أو خيالية. بيد أنه يعترف أن سخريته من تفلسف جوزيف القديس، تعني نفي ذاته السابقة الجيدة.

إجمالاً، رغم استعداد جوزيف الأول لقبول حقيقة أن الإنسان عدواني بالطبيعة، إلا أنه يتلمس طيبة في قلبه. ومن بين أكثر طموحاته تطرفاً إنشاء مستوطنة مثالية تحظر فيها القسوة، والضعف. لذا، يشعر بالانزعاج عندما تسيطر عليه نوبات غير متوقعة من العنف. يفقد أعصابه مع ابنة شقيقته المراهقة، فيضربها على ردفها، ويشعر أبواها بالصدمة. يعامل صاحب البيت الذي يسكنه بخشونة، بصرخ في وجه موظفي البنك، يبدو «مثل قنبلة بشرية قلت صمام أمانها». ما الذي أصابه؟

يقول له صديق فتان إن المدينة البشعة، من حولهما، ليست هي العالم الحقيقي، العالم الحقيقي عالم الفن والفكر. يحترم جوزيف هذا الموقف: بمشاركة آخرين في نتاج خياله، يمكن الفنان عدداً كبيراً من الأفراد المعزولين أن يصبحوا جماعة مشتركة.

ولكن، هو، جوزيف، ليس فناناً لسوء الحظ. موهبته الوحيدة أنه شخص طيب. ولكن ما معنى أن يكون الإنسان طيباً في حد ذاته؟ «الطيبة لا تتحقق في فراغ، ولكن في رفقة آخرين، يرباعها الحب»، وبالمقابل، «أنا، في هذه الحجرة، معزول، ومغترب، ومرتاب، لا أجد في ما أريد عالماً مفتوحاً، بل أجد سجناً مغلقاً، وميعوساً منه».

في مقطع مؤثر، يهبط جوزيف، كاتب اليوميات، فورات الغضب، التي تنتابه، بتناقضات الحياة الحديثة، التي لا تطاق. إذ تعرض لفسيل دماغ يجعلنا نعتقد أن كلاً منا فرد يمتاز بقيمة لا تقدر بثمن، وأن لكل منا مصيره الخاص، وأن لا سقف لما نستطيع بلوغه، وننطلق في البحث عن عظمتنا الفردية. لكن فشلنا في العثور عليها يضطرنا إلى الإسراف في الكراهية، والإسراف في معاقبة أنفسنا، ومعاقبة بعضنا البعض. الخوف من التخلّف عن الركب يلاحقنا، ويصيبنا بالجنون... يخلق عالماً داخلياً من السواد، وأحياناً تهب منا عاصفة كراهية، ويهطل مطر من المشاعر المجرّحة.

بكلمات أخرى، بتوجيهها للإنسان في مركز الكون، وضعت حركة التنوير، خاصة في طورها الرومانسي، على عاتقنا مطالب نفسية غير قابلة للتحقيق. مطالب لا تنحصر بتجلباتها، فقط، في نوبات عنف صغيرة كتلك التي تجتاحه، أو في انحرافات أخلاقية من نوع البحث عن القوة عن طريق الجريمة (راسكوليونكوف في [الجريمة والعقاب] لدستوفسكي) بل ربما تتجلى في الحرب التي تحرق العالم، أيضاً. لهذا السبب، وفي نقلة إشكالية، يكف جوزيف كاتب اليوميات، في نهاية المطاف، عن الكتابة، ويدخر في الجيش. يستنتج أن العزلة التي فرضتها أيديولوجيا الفردية، وتضاعفت بفضل الفضل في استبطان الذات، أوصلته إلى حافة الجنون. قد تعلمه الحرب ما فشل في تعلّمه من الفلسفة، لذا ينهي يومياته بهذه الصرخة:

هيا إلى الساعات المنتظمة

إلى وضع رقابة على الروح

عاش التفويج [أي وضع الناس في أفواج عسكرية].

يتميز جوزيف بين الشخص المغموم بذاته، الذي يكابد أفكاره الذاتية، وبين الفنان الذي يحول بطاقته الخلاقة مشاكله الصغيرة الخاصة إلى مشاغل كونية. لكن الإدعاء أن مكابدة جوزيف الذاتية هي مجرد مداخل في دفتر يوميات تخصه دون غيره، لا يصمد في اختبار الواقع. فهناك بين المداخل صفحات تعبر عن مشاهد في المدينة، واستكشاشات لأشخاص التقى بهم، وفي أسلوبها الراقى، وإبداعها المجازي، ما يدل عليها كنتاج لمخيلة شاعرية لا تصرخ في انتظار القارئ، بل تذهب نحوه، وتخلقه. ربما يتظاهر جوزيف بما يريد لنا أن نصوره عنه كباحث فاشل، ولكننا نعرف، كما يتحدث هو، أيضا، بأنه كاتب بالقطرة.

«الإنسان المتأرجح» طويلة في التأملات، وقصيرة في الفعل. وهي في مكان ما بين الرواية القصيرة، والمقالة، أو الاعتراف الذاتي. تظهر على الحلبة شخصيات مختلفة، وتبادل الكلام مع الشخصية الرئيسة، ولكن لا وجود لشخصيات أخرى ما عدا جوزيف.

خلف شخصية جوزيف، يمكن أن نلمح، شخصيات المستكتبين المنزليين المهائمين في أعمال غوغول، وديستوفسكي، الذين يطيلون التفكير في الانتقام، وأن نلمح شخصية العالم في رواية سارتر «الغثيان» الذي يمشي تجربة ميتافيزيقية غريبة تجعله غريبا عن العالم، وكذلك ملامح الشاعر الشاب المنزول في كتاب ريلكه يوميات مألتي لوريدس.

باختصار، لم يبلور بيلو، بعد، في كتابه الصغير الأول، الأداة المناسبة للتعبير عن الرواية التي يتحسس الطريق إليها، الرواية التي تقدم الاستجابات الروائية للمتادة، بما فيها الانخراط في ما يبدو نوعا من الصراع الحقيقي، في عالم حقيقي، وفي الوقت نفسه تمنح المؤلف حرية توظيف معارفه في الأدب والفكر الأوروبيين، لاستكشاف مشاكل الحياة المعاصرة. لتحقيق هذا الأمر، كان على بيلو الانتظار حتى كتابة «هيرتسوغ»

(1964)

2

آسا ليفينثال، الذي قد يكون الضحية في الرواية القصيرة «الضحية»، وقد لا يكون، محرر في مجلة صغيرة تعنى بالتجارة في مانهاتن. وعليه في ساعات الدوام تحمّل وخزات عابرة من العداء للسامية. زوجته التي يحبها كثيرا، خارج المدينة. ذات يوم، في الشارع، يشعر ليفينثال أنه تحت المراقبة. يقترب منه رجل ويحييه. يتذكر اسم الرجل بصعوبة: آربي. لماذا تأخر حتى هذا الوقت؟ يسأل آربي. الا يتذكر أنهما على موعد؟ ليفينثال لا يذكر شيئا كهذا. ثم، لماذا يتواجد في هذا المكان؟ يسأل آربي. (يضيق آربي الحناق،

المرة تلو الأخرى، بهذا النوع من المصارعة المنطقية).

بعدئذ، يشرح آكبي في سرد قصة مضجعة وقعت في الماضي، حين رتب آكبي مقابلة ليفينتال مع رئيسه في الشغل، وقد تصرّف ليفينتال (متعمداً، كما يقول آكبي) بطريقة مهينة، فقد على إثرها وظيفته. يتذكر ليفينتال أحياناً كهذه بصعوبة، لكنه يرفض الاتهام بأن المقابلة كانت جزءاً من مؤامرة ضد آكبي. إذا كان قد خرج من المقابلة غاضباً، يقول ليفينتال، فذلك لأن رئيس آكبي لم يكن مهتماً بتوظيفه. ومع ذلك، يقول آكبي إنه بلا عمل، أو مأوى، في الوقت الحاضر. وقد اضطر للنوم في أماكن حقيرة. فما الذي سيفعله ليفينتال؟ بهذه الطريقة يبدأ اضطهاد آكبي ليفينتال. أو هكذا يشعر. يقاوم ليفينتال، بعناد، قول آكبي إنه تعرّض لسوء، وأن ليفينتال مدين له. تُستعرض هذه المقاومة، برمتها، من الداخل: إذ لا وجود لصوت المؤلف ليخبرنا إلى أي جانب نقف، ومن الاثنين هو الضحية، ومن هو الجلاد. وبالقدر نفسه، لا يوجد ما يرشدنا إلى اتجاه المسؤولية الأخلاقية. هل ليفينتال مصيب في مقاومته للاستغلال، أم أنه يرفض الاعتراف أن علينا مسؤوليات تجاه الآخرين؟. لماذا أنا؟ صرخة ليفينتال الوحيدة. لماذا يلومني هذا الغريب، يكرهني، ويطلب التعويض مني؟

يزعم ليفينتال أنه لم يقترف جرماً، لكن أصدقائه ليسوا على هذا القدر من الثقة بكلامه. يسأل أصحابه: لماذا يختلط بشخصية منفردة مثل آكبي؟ هل يعرف، بالضبط، ما هي دوافعه؟ يذكر ليفينتال أنه التقى آكبي للمرة الأولى في حفلة. غنت شابة يهودية أغنية شعبية. فقال لها آكبي إن عليها أن تجرب غناء مزمر بدلاً منها. «لا فائدة من غناء الأغاني الشعبية، إذا لم تكوني أميركية خالصة». هل قرر، عندئذ، في لاوعيه، الانتقام من آكبي بسبب لا ساميته؟

يعرض ليفينتال، بانتفاض في القلب، على آكبي أن يقيم معه في البيت. ويتضح أن آكبي غير نظيف في عاداته الشخصية. كما أنه يسترق النظر إلى أوراق ليفينتال الخاصة (آكبي: إذا كنت لا تثق بي، لماذا تترك أدرج المكتب مفتوحة)؟ يفقد ليفينتال أعصابه، ويهجم عليه، لكن آكبي يعود المرة تلو الأخرى.

يعط آكبي ليفينتال قائلاً إن عليه أن يكون قادراً على الفهم، رغم يهوديته: أعني أننا يجب أن نتوب، وأن نجدد أنفسنا. يشك ليفينتال في صدق آكبي. تشكّ فيّ لأنك يهودي، يرد آكبي. ولكن لماذا أنا؟ يقول ليفينتال مرة أخرى. «لماذا؟» يجيب آكبي: «أسباب مقنعة، أفضل الأسباب في العالم.. أملك الفرصة لتصبح عادلاً، يا ليفينتال، وتعمل ما يصح».

ذات مساء، يعود ليفينتال إلى البيت، فيجد الباب مغلقاً، وآكبي مع عاهرة في فراشه. يندesh آكبي من غضب ليفينتال: «أين تكون، إذا لم تكن في السرير؟.. ربما لديك طريقة أخرى، أكثر رقيقاً، ومختلفة، ألا يزعم الواحد منكم أنكم مثل الآخرين».

من يكون ألبّي؟ مجنون؟ بني خلف قناع محكم؟ سادي يختار ضحيته بطريقة عشوائية؟ لألبّي قصته الخاصة. فهو مثل هندي البراري، الذي يرى في وصول خطوط السكك الحديدية نهاية طريقته القديمة في العيش، وقد قرر الانضمام إلى النظام الجديد، وعلى ليفينثال، اليهودي، المعضوف في طبقة الأسباج الجدد أن يجد له وظيفة في سكة حديد المستقبل. «أريد النزول عن مهري، والتحول إلى كمساري في ذلك القطار».

عندما يحين موعد عودة زوجته، يطلب ليفينثال من ألبّي أن يجد له مأوى آخر. ويستيقظ في منتصف الليل ليجد الشقة مليئة بالغاز، أول ما يخطر على باله أن ألبّي يحاول قتله، ولكن يتضح أن ألبّي كان يحاول الانتحار في المطبخ.

يخونني ألبّي من حياة ليفينثال. تمر سنوات. ومع الوقت، يتخلص ليفينثال من مشاعر الذنب. «تخلصت منها». لم يكن ثمة من مبرر لكي يحسده ألبّي على وظيفته الجديدة، وزواجه السعيد، فهذا النوع من الحسد يقوم على فرضية زائفة: أن كلاً منّا حصل على وعد ما. ولم يصدر مثل هذا الوعد، أبداً، سواء من الله، أو الدولة.

وذات مساء يلتقي ألبّي بالصدفة في المسرح. يتباطئ ذراع ممثلة زاوية، وتفوح منه رائحة الحمر. يقول ألبّي: وجدت مكاناً في القطار، ولكن ليس ككمساري، بل كراكب، فقط، تصالحت مع «من يسير الأشياء»، مهما كانت ماهيته. ليس ليفينثال: من تعتقد يسير الأشياء؟، لكن ألبّي اختفى في الزحام.

شخصية كبريتي ألبّي، التي صنعها بيلو، مثيرة، ساخرة، حزينة، متفردة، ومهددة. أحياناً، تبدو لاساميته مألوفة بطريقة مخادعة، أحياناً يتكلم كأن الصورة الكاريكاتورية لليهودي قد سيطرت عليه، فهو يعيش في داخله، وينطق بلسانه. يقول منتحياً، أنتم اليهود سيطرتم على العالم. ولم يبق لدينا نحن الأميركيين البسطاء سوى أن نبحث عن ركن متواضع لانفسنا. لماذا تظلموننا بهذه الطريقة؟ ما الذي فعلناه بكم؟

هناك، أيضاً، في لاسامية ألبّي، إحساس مقلوب بتبالة أميركية. «هل تعلم، أحد أجدادي كان حاكماً لوينغروب». «اليس هذا المستحيل؟ كان أبناء كاليبان [شخصية عبد مشوّه ومتوحش في مسرحية شكسبير العاصفة] هم الذين يديرون كل شيء». قبل هذا كله، ألبّي لا يخجل، قلدر، يشبه لهذا [الجانب الغريزي في النفس، مصدر الطاقة الغريزية] حتى اللحظات التي يكون فيها متملقاً تبدو عدوانية. «دعني ألس شعرك»، يتوسل إلى ليفينثال: «إنه كشعر الحيوان».

ليفينثال زوج جيد. هم جيد، أخ جيد، وعامل جيد في الظروف الصعبة. متنوّر، لا يحب المشاكل. يسعى إلى أن يكون جزءاً من الاتجاه السائد في المجتمع الأميركي. لم يبه والده لما قد يفكر فيه الأغراب طالما دفعوا ما عليهم. «ذلك رأي أبيه، لا رأيي. وقد رفضه وارثه عنه». يمتلك وعياً اجتماعياً، ويدرك أن من السهل، خاصة في أميركا، أن يجد المرء نفسه بين «الحاسرين، والمثبوزين، والمفلولين، والمغمورين،

والخطمين». وهو، أيضا، جار جيد. في نهاية الامر، ليس بين أصدقاء آربي غير اليهود من استعداد لإيوائه. لذا، ماذا يُنتظر منه أكثر من ذلك؟

الجواب: كل شيء. رواية الضحية هي أكثر أعماله تأثيرا بدستوفسكي. الحكمة مستمدة من قصة دستوفسكي «الزوج الأبدي» وهي قصة رجل، يقترب منه، فجأة، زوج امرأة كان على علاقة بها منذ سنوات، وقد أصبحت مطالب هذا الشخص، وتلميحاته، لصيقة به إلى حد لا يطاق. ومع ذلك، ليست الحكمة، وموضوع القرين المكره، هي الشيء الوحيد الذي أخذه بيلو من دستوفسكي، إذ إن روحية «الضحية» دستوفسكية، أيضا. إن أعمدة حياتنا التنظيمية، وحيواننا المرتبة جيدا، يمكن أن تنهار في أي لحظة، ويمكن أن نجد أنفسنا عرضة لطالب همجية بلا سابق إنذار، ومن جهات غريبة، ومن الطبيعي في هذه الحالة للمقاومة (لماذا أنا؟) ولكن إذا أردنا أن ننجو، علينا ترك كل شيء، والانقياد. لكن هذه الرسالة الدينية، في الجوهر، توضع على لسان شخصية منفردة معادية للسامية. وهل من المستغرب عندئذ أن يحزن ليفينتال؟

قلب ليفينتال غير مقفل، مقاومته ليست كاملة. وهو يعترف أن شيئا ما في داخل كل منا يقاوم فقدان الحياة الروتينية. في صحبة آربي، وفي لحظات مغوية، يشعر أنه على وشك الهرب من قوقعة هويته القديمة، ويرى العالم بعيون جديدة، مسألة يبدو أنها تحدث في منطقة القلب منه، وتشبه النداء الداخلي، لا يعرف هل تنبئ بوقوع أزمة قلبية، أم بشيء أرفع مرتبة. في لحظة ينظر إلى آربي، وآربي يبادل النظرات، وربما كانا الشخص نفسه. وفي لحظة أخرى - يصفها بيلو بمهارة بواسطة نشر يخلو من الزخرفة - نعتقد أن ليفينتال يترنح عند نقطة الكشف، وعندما يحل عليه تمب غريب. فما يحدث أكبر من طاقته على التحمل.

إذا عدنا إلى سيرته، نلاحظ أن بيلو حاول التقليل من شأن «الضحية»، وفي هذا الصدد يقول: إذا كانت «الرجل المتأرجح» شهادة البكالوريوس، التي حصلت عليها ككاتب، فإن «الضحية» هي أطروحة الدكتوراه. «كنت ما أزال في طور التعليم، أحاول إثبات مؤهلاتي، للتدليل على أن شابا من شيكاغو يملك الحق في لفت انتباه العالم». إنه شديد التواضع، «فالضحية»، لا تقل كثيرا عن «بيلي بد»، من حيث المكانة، في الصفوف الأولى للروايات الأميركية القصيرة. وإذا كانت تعاني من ضعف، فإن ضعفها لا ينجم عن الطريقة التي كتبت بها، بل عن طموحها. لم يجعل بيلو من ليفينتال مثقفا بالقدر الكافي، ليتحكم من الجدال مع آربي بطريقة تفي بالفرض (ومع دستوفسكي، خلفه) حول شمولية النموذج المسيحي في طلب التوبة.

3

جاء أوغي مارش، بطل الرواية الثالثة في المجموعة، إلى الدنيا في حوالي العام 1915، السنة التي ولد فيها بيلو لعائلة يهودية، في حي لبولنديين في شيكاغو. لا يظهر والد أوغي، أبدا، في النص، ولا يستدعي غيابه التعليق. أمه، وهي امرأة حزينة، ومبهمة، شبه ضريرة. أحد أخويه معاق عقليا، وتعتمد العائلة في

معيشتها- وإن كان الأمر لا يخلو من الاحتيال نوعا ما- على مساعدات الرعاية الاجتماعية، وما يقدمه لتلميذ يسكن عندهم. للجدّة لاوش، وهي مولودة في روسيا، مزاعم ثقافية. يحضر لها الفتى أوغي الكتب من المكتبة. «كم مرة قلت لك، إذا لم يكن الكتاب رواية لا تحضره لي؟».

الجدّة لاوش، في الواقع، هي التي تربي أولاد عائلة مارش. وعندما يخبى أكثر آمالها عمقا. أي أن يصبح أحد الأولاد عبقريا تستطيع توجيه حياته. توظف جهودها في تحويلهم إلى كتبة جديدين. وتشرع بخيبة الأمل، لأنهم مع التقدّم في السن «أصبحوا من العامة، وغير مهذبين».

وعلى غرار معظم الأولاد في الحارة، يرتكب أوغي جرائم صغيرة. لكن قيامه بالسطو المسلح للمرة الأولى يخلق لديه إحساسا بالتعاسة، فيترك العصاة. وعندما ينظر إلى أحداث طفولته، التي يقوم بكتابتها، وهو في أواسط الثلاثينات من العمر، يتمجب كيف تأثرت حياته لأنه لم يترعرع في «صقيلة الرعوية»، بل في وسط «ضجر مدني عميق». لو نشأ في صقيلة لما عانى من القلق. تنبثق أقوى الأجزاء في كتاب حياته من تجربة عيش طفولته مرّة ثانية، وهي طفولة غنية بالمشاهد اللافقة، والتجارب الاجتماعية، التي لا يتمكن من تحصيلها سوى القلة القليلة من الأطفال الأميركيين في الوقت الحاضر.

وكشباب يعيش في فترة الكساد، لم ينقطع أوغي، تماما، عن الجريمة. تعلّم من خبير فن سرقة الكتب، التي كان يبيعها لطلاب جامعة شيكاغو. ومع ذلك، ظلّ طيّب القلب إلى حد ما، وكما يفعل العديد من الطلاب، فإنه يستطيع تفسير سرقة الكتب كنوع غير خطير من السرقة.

هناك، أيضا، تأثيرات طيبة على أوغي، بينها تأثير آل أينهورن، الذين يوظفونه «في عمل غير محدد، لا يتسم بطبيعة واضحة». يهدي الأب وليام أينهورن أوغي مجموعة تالفة نوعا ما من «كلاسيكيات هارلارد»، التي يحتفظ بها في صندوق تحت سريره، ويقوم بتصفّحها. وفي وقت لاحق يعمل كمساعد لأحد الباحثين الهواة الأغنياء، وهكذا، تستمر مغامراته في القراءة، بطريقة أو أخرى، رغم أنه لم يذهب إلى الجامعة. القراءة التي يقوم بها جديده، حتى بمقاييس جامعة شيكاغو: هيغل، نيتشه، ماركس، ووبر، توكفيل، رانكه، بوركارت، ناهيك عن الإغريق، والرومان، وآباء الكنسية، ولا توجد بين كتبه رواية واحدة.

يمتاز سيمون، شقيق أوغي الأكبر، بشرة غير عادي. ورغم عدم إمكانية وصفه بالمعادي للمعرفة، إلا أن قراءات أوغي تبدو في نظره عقبة كبيرة تعترض تنفيذ خطته، التي تقوم على زواج شقيقه من فتاة غنية، ودراسة الحقوق في مدرسة ليلية، والعمل كشريك له في تجارة الفحم.

يقبل أوغي طائعا خطة سيمون، ويعيش لفترة من الوقت حياة مزدوجة، يعمل في تجارة الفحم في النهار، وفي الليل يرتدي ملابس أنيقة، ويسهر مع الأغنياء. وخلال عيشه تحت جناح سيمون يتلوّق طعم الحياة الراقية، خاصة الحياة المخملية في الفنادق الغالية. يكتب: «لم أرد، فقط، أن أمضى بالهزيمة، بسبب

فخامتها».

ولكن، في النهاية، فإن ملاحق الفنادق هي ما يصبح عظيما. وفرة الحمامات التي لا تنقطع فيها المياه الساخنة، والمكيفات الضخمة، والآلات المعقدة. لا يُسمح بفخامة مضادة، والشخص المزعج هو الذي يستخدم تلك الملاحق، أو ينكر رغبة في التمتع بها.

«لا يُسمح بفخامة مضادة». أوغي على درجة من الوعي يدرك معها أن من ينكر فخامة الفندق الأميركي الكبير، يحكم على نفسه بالهامشية، بعرف النظر عن عدد المقتطفات، التي يستشهد بها، من كلاسيكيات هارفارد. مغامرات أوغي مارش ليست خلاصة حياة، بل هي تقرير عن أواسط العمر. وحتى نهاية التقرير لا يعرف أوغي ما إذا كان مع الفندق، أو ضده، مع الحلم الأميركي، أو ضده. «ولكن، كيف يقرر إنسان ما أن يكون ضد، ويظل على موقفه؟ متى يختار، ومتى يتم يُختار؟».

المبالغة في التفلسف، واللغة المهلهلة، تشيران إلى حضور ثيودور درايزر، في كتابه أوغي. درايزر هو السلف الكبير لبيلو، الذي شهد على حياة شيكاغو، وكان مصدر التأثير الكبير على أوغي مارش. قدّم لنا درايزر من خلال شخصيات مثل كاري ميهير (الأخت كاري) وكلايد غريفيث (مغامرة أميركية) نماذج من الغرب الأوسط، وثّاقة، وغير معقدة، ليست خيرة، أو شريرة، بالطبيعة، جذبتها فخامة المدينة الكبيرة، التي لا يحتاج دخولها إلى مؤهلات، أو نسب عائلي، أو علاقات اجتماعية، أو تعليم، أو كلمة سر، لا شيء سوى المال. وهذه الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة لكلايد، مستعدة للقتل في سبيل الحصول عليه.

كلايد، كما تصوّره درايزر، هائم على وجهه: لا يختار مصيره، بل ينجرّف نحوه. يتعرّض أوغي لخطر الضياع، أيضا: فهو شخص أُنيق المظهر تتحرّق للنساء الغنيات للإنتفاق على أسلوبه الخاص في الحياة. وإذا فشلت المعارف التي حصل عليها من روايات الجدة لاوشا الروسية، وكلاسيكيات هارفارد، التي أخذها هدية من أينهورن، في حمايته من الفنادق الفخمة، فما الذي سيميّز أوغي عن أشبه المذهنين لرفاهية الاستهلاك؟

ردا على هذا السؤال، تقدّم رواية أوغي مارش إجابة بروسية واحدة:

الشاب الذي يبدأ قصته بكلمات «أنا أميركي، مولود في شيكاغو.. اهتم بأشياء تعلمتها بنفسى، حر التفكير، وساحقق الهدف بطريقتي الخاصة»، والذي ينهي القصة متذكرا كيف كتب هذه الكلمات، وقارن نفسه بـ كولومبوس. «كولومبوس، أيضا، فكر أنه فاشل.. لكن هذا الأمر لم يثبت عدم وجود أميركا» هذا الشاب ليس فاشلا حتى وإن لم يستطع استنباط قوة مضادة لقوة الفندق. لماذا؟

لأن الذكريات المكتوبة نفسها تشكّل هذه القوة. فالادب، كما يرى بيلو، يفسر فوضى الحياة، ويعمّنها للمعنى. وهكذا، نفهم من استعداد أوغي في البداية للانحراف مع قوى الحياة الحديثة، ثم التعاطي معها مجددا

من خلال «أسلوب حر»، أي الفن، أنه أصبح مؤهلاً أكثر مما يدرك للوقوف في وجه غواية الفندق، أفضل بالتأكيد من المفكر، الذي يقبع في حجرته. وبهذا المعنى، فإن أوغي، وجوزيف في «الرجل المتأرجح» هما الشخص نفسه.

ما لا يأخذه بيلو من درايبرز يتمثل في حتمية القدر. مصير كلايد قائم، أما أوغي فلا. إذا أخطأ كلايد، نتيجة الإهمال مرة، أو اثنتين، ينتهي إلى الكرسي الكهربائي، أما أوغي فيخرج من المصاعب التي آلت به سالماً ومعافى.

وما إن يتضح أن بطلها سيميش حياة فائتة حتى تبدأ رواية «أوغي مارش» بالتعويض عما تعانيه من نقص في البناء الدرامي، وفي النظام الفكري، في حقيقة الأمر. وتصبح أقل جاذبية كلما تقدم السرد. فطريقة بناء المشاهد، للشاهد تلو الآخر، وكل منها يبدأ بمقدمة من الكلمات الزاهية تبدو ميكانيكية.

والصفحات الكثيرة المكرسة لمغامرات أوغي في المكسيك، حيث ينخرط في مخطط طائش لتدريب نسر على اصطيد الإغوانة [عظاية أميركية ضخمة] لا تنطوي على شيء مهم، رغم البذخ اللغوي، كما أن فرار أوغي في زمن الحرب، وضرب السفينة التي تقله بالطوربيد، وورطته مع عالم مجنون في قارب إنقاذ قبالة الساحل الأفريقي، ليست أكثر من مادة لكتاب هزلي.

لكن ذلك لا يعني أن أوغي نفسه شخص نافه بالمعنى الفكري. فهو بحكم قناعاته مثالي، وحتى مثالي متطرف، العالم في نظره تركيبة معقدة من الأفكار المتشابهة عن العالم، ملايين من الأفكار، بعدد العقول البشرية. ونحن نحاول تسويق أفكارنا بتجنيد آخرين ليلعبوا دوراً فيها. أما الفكرة التي اكتسبها أوغي على مدار نصف عمر من التجارب، فهي مقاومة التطوع خدمة لأفكار الآخرين. وبقدر ما يتعلق الأمر بعالمه الخاص، فهو يتجسد في التبسيط. العالم الحديث، في نظره، يشغل كاهلنا بلا محدوديته:

«الكثير من كل شيء». الكثير من التاريخ، من الثقافة، الكثير من التفاصيل، الكثير من الأخبار، الكثير من الأمثلة، الكثير من النفوذ، ومن يفترض به تفسير هذا كله؟ أنا؟»

ولكن ما هو الشكل الذي يتخذه التبسيط، لرد على تحدي العالم، في حياته؟ أولاً، «أن أكون نفسي»، ثانياً، أشتري قطعة أرض، أتزوج، أستقر، أعلم في مدرسة، أشتغل في البيت بالنجارة، وأتعلم كيفية إصلاح السيارة. وكما يقول صديق: «أتمنى لك التوفيق».

«الرجل المتأرجح»، والضحية جذبت اهتمام الأوساط الأدبية تجاه بيلو، ولكن «أوغي مارش» الفائزة بالجائزة الترموية للكتاب في العام 1953، هي التي حققت له الشهرة. وقد روى أنه استمتع كثيراً بكتابتها، والواقع أن توتره الإبداعي في المئات القليلة الأولى من الصفحات يأسر القارئ، الذي يتمتع بالنثر السريع الجسور، والسهولة التي تحضر بها كلمة مناسبة تلو الأخرى. منذ مارك توين، لم يتناول كاتب أميركي الحياة

اليومية بهذه الحيوية. لذا، يكسب الكتاب قراءه بتنوّعه، وطاقته المتدفقة، ونفاذ صبره تجاه الملائكين. فوق هذا كله، بدأ الكتاب كأنه يقول «نعم» كبيرة لا ميركا.

واليوم، عندما ننظر إلى الخلف، نرى أن ثمننا قد دفع من أجل «نعم» الكبيرة، تلك. فلوغني مارش تطرح نفسها، بمعنى ما، باعتبارها قصة وصول جيل بيلو إلى مرحلة النضج. ولكن، إلى أي حد يبدو أوغني ممثلاً لذلك الجيل؟

فهو يرافق طلاباً يساريين، يقرأ نيتشه، وماركس، يشتغل في النقابات، ويفكر حتى في العمل كحارس شخصي لتروتسكي في المكسيك، ومع ذلك تكاد صورة العالم الخارجي لا تترك أثراً على وعيه. يصاب بالذهول عندما تندلع الحرب. «ماذا، الحرب اندلعت.. قفزت من الكرسي الهزاز، كرهت العدو، لم أطق الانتظار، أريد الذهاب والقتال».

لذلك، متى يصبح انخراطه في الواقع المعاش نوعاً من البلاء؟

وإلى أي حد أخرسه بيلو ليتمكن من تحويله إلى بطل إيجابي؟

ضمت طبعة «المكتبة الأميركية» 15 صفحة من الملاحظات كتبها جيمس وود، وهي مفيدة بصفة خاصة لفهم أوغني مارش، حيث الأسماء، والإيحاءات، متناثرة. وثبت وود الكثير من مراجع أوغني العرضية، ولكن يبقى الكثير منها.

من كان، مثلاً، الشخص الذي أجلسه أخواته الباكيات على صهوة حصان لكي يذهب، ويدرس اللاتينية في بوغوتا؟ وسفير أي دولة، الذي ينفخ الشيلاك [مادة صمغية] في أنابيب المياه في ليما ليمنع الصدا؟

مجلة نيويورك تايمز لراجعة الكتب أيار ٢٠٠٥

سليم بركات، ثادرميس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005 الثنائية، ديناميكية الانشقاق

بعد هايدراوداهوس، تستقطبنا ثادرميس. هذه النصوص مفتوحة للدرجة أن المؤلف نفسه يتحول إلى قارئ، ويغويه وضعه ليتحول من جديد كاتباً من وجهة نظر قارئ. الكاتب يكتب لحظة تسبق لحظة تفكير وانخراط في التخيل، ليس كعمل توجيه مهنة، وإنما الانخراط بمعنى الالتزام بالتخيل وتصديقه وإتقانه، للدرجة للتمسك بتلابيبه وإخضاعه لريشة مؤلف محكم. سليم بركات دون تقليل وقع هايدراوداهوس علينا، ينتقد بمشاهد لا تقتصر على الكلمات وإنما تنتصر فيها الصور، والتصور يتجدد في أشياء ينطلق من الحيط الأخير من الغبار الذي أحدثه جري الشعراء الهوداهوس، في المدرجات الإغريقية، في عالم الكهوف، ليكمل ما يوصلنا إليه رموز لوح انستوميس المعاد نقشها بيد ديديس- الأثنى المحاربة. ولكن المفاجأة توقفنا... إن هذه القراءة الجديدة لسليم بركات، القارئ لروايته كهوف هايدراوداهوس، وصياغة كتابة أخرى لا تقل ثاقباً، ولمحمية تكوينية عن الكهوف، بالانطلاق من هشيم لوح مفقود / عثر عليه، لهو حكمة الإبداع في شخص الكاتب. دون إغفال عملية تناس مع رموز عالم هايدراوداهوس. مشكلا منها شحنة جرة، يقرأ المؤلف نفسه ويعيد إحياء روح نصه السابق ليشكل منها لوحة تستسلم لريشة الفنان الموهوب.

ثاروس / هيكو حيث: «لا قيامة لبشر بعد ذلك، ولا نفس لحيوان، ولا نماء لزراع». مشهد لا بعده القيامة ولا قبله حياة، الحياة هنا في «هذه اللحظة» التي تفرض ذاتها من خلال عالين: يتقاسمان الانشقاق أكثر من الوفاق، الوفاق مخترع في جمل تحيط بها نقوش كلمات تستعين بالآيمان دون أن يكون حقاً إيماناً، وليخفي اللون ويوهن متمزجاً بفضاء تاريخ قادم. كي يفهم القارئ ما يجري في أرض ثاروس وهيكو يجب الاستعانة بأسطورة الهوداهوس، ليلتقي في ركن من ممراتها المنعرجة بأنستوميس مفسرة بخيالها الحصب ما سيجري في آخر عالين يتقاسمان الوجود الأخير. إذ بعد ذلك، لا سهول تنبسط على الوجود، لا نجوم تقود البشر، لا بحر ينجب الأسماك، ولا أرض تبث السنابل. الكائن أمام ذاته يتقاسم الجماد، حل غموض يشوش معقلهم النهائي، والفاني، في ما يبدو الفاني.

وحشيون، ينطلقون في غابات الحياة الممتدة حتى السماء لاستقبال أدعية لا لغة تميزها! فوضويون، منغمسون في شعائر قرون غابرة، لا يتوسلون تسامحاً، وإنما يستعنيون بطيش الرياح لتوجه مسيرتهم الموهودة من عصور، يواكبون صمت العالم اللدوي في نفحات هوائية، متقلبة المزاج مثل اعتناقهم إله ما، يرويه لحظة الرؤية فقط، ومن ثم بسهولة تغييره، ينقلبون عليها. فكرة تستند إلى عدم الوثوق بما يطويه الفرد في داخله، لا ثبات في أشياء، متخذة طريقها إلى الزوال. يتأملون محبة كون منشطر على ذاته، يتفرجون بأفواه فائقة، ونظرات حائرة، على حملات تهتكية تشزع الدمار، منساقين لأحداث الرسل. أية فرحة تعادل السكون؟ وأي طمانينة تصل درجة الركون إلى اللا معلوم؟ إن وجهتهم مختلفة، شعوب الدمار نتاج كتابة لا تحمل سوى بقايا أجساد ممسوخة، ما يشبه الإنسان في دورة قادمة تعلن سقوط الذاكرة إلى الأبد. لا تاريخ ولا سرد حين تنسج النول ذاكرة الحروب على صوف أبيض معد من ارث الأمهات اللواتي اعتدن مثل هذا الانشقاق «إن أمهاتهن يؤثرن الصوف أبيض، لم يخضع لمسألة اللون، ونوازع اللون، وهموم اللون، وشهوات اللون» (...)(ص51).

مشهد حلول نهاية الزمن يأتي بسرعة غير متوقعة، ليفقد الكائن نوعه إلى الأبد، الكائن خصلته ذاكرة مفقودة، ذاكرة المكان ربما. سليم بركات الحساس جداً لمسألة المكان أكثر من الزمان، وخلقه لشخصيات تثير التساؤل دوماً من لغاته المترجمة على السنة تلك الكائنات دون الانحياز لأي منها. في هذه الرقعة اليوتوبية، حيث اللامكان مكان وفي نفس الوقت منفى له، حين اليوتوبيا تفهم كمدينة أفلاطون وتوماس مور— مثالية، يبحث فيها عن مكان متخيل، مكان مبني على أسس ومقاييس جمالية، مستحيل التحقيق منها بفهمونا المعاصر. الآن رباتيل يعرف اليوتوبيا بأنها: «مكان مخلق، بمنزل عن العالم».

العالم في هذه الرواية مركب بما اسميه ضد—اليوتوبيا، قوى مشتتة تتحكم في مصير آخر عالين متناهيين في الصغر، هما على غير ما يبدوان عليه. عالمان لا يتركان من بعدهما مجالاً لـ: «النهاية السعيدة» كما في نهاية بعض الأفلام والروايات. فهنا، المكان يستعرض بشاعة ووحشية ذلك العالم في جمالية عرض فكرة نهاية الزمن، حين يسبق الختم برموزه المحفورة على زمن يبعث سريان مفعول فضاء سردي شفاف، يخفف وطأة الحرب الفتاكة.

سليم بركات يتشاجر بقلمه مع ظل الإغريق ورموز ثقافات عالمية ليسجل بكتابه الأخيرين: كهوف هايدراوداهوس و ثادريميس كتابة ترقى إلى مستويات علمية.

في هذه الرواية، الفضاء يمتد لينقل القارئ إلى زمن آخر، إذ الكائن يبني عالمه الخاص بإعطائه معنى ما عن طريق علامات مبنية على الانشقاق، ولا تعطي مجالاً لتفسيرها بطريقة تخالف ما هو معهود ومرسوم. لذا الكتابة، قبل كل شيء، علاقة بين المتخيل ورؤية الكون، فالسرد نفسه في هذه الرواية من بقايا اللوح الهشيم الذي سيتداوله من بعد كائن مجهول، بينما التماثيل تبقى شاهدة على وجود- كان. في أرض ثاروس الفضول يحل محل الضجر، والقلق معدوم مما يدعو ثادريميس- المرأة البرونز تنطق موجّهة الكلام لجاجيليو الرسول القادم من أرض ثاروس: «ذاكرتك ذاكرة الظل. أنت لا ينحت لك رسم. أنتم بلا قلبي في أرض ثاروس، أيها الرسول جاجيليو؟» (ص 16)

ثادريميس من صنع نحات بصورة بغماليون- المتوسل للآلهة أفروديت أن تنطق التمثال، فتحل محل انستوميس في تزويد الآخرين بالرموز وتشحن خيالهم بالصورة، طوعت لتكون مصدر العلوم المعقدة وكل ما عداها يدخل ضمن العلوم العادية: «لم أدرك، يا نحل ثاروس، على علمي. عث سعيداً بعلومك العادية» (ص 76)، فمن دزب خياله على العلوم، وفك شفرات المجهول، سيكون تعيساً تحل عليه لعنة النهاية. وهنا النهاية ليست إلا ذلك اللوح المحمول على كتف ثادريميس منذ أول مشهد من الحرب المبيدة، لتنتهي في المشهد الأخير مرغية ذراعها من حوله، فيتهشم اللوح في الوحل، يؤلف أحد عشر نحتاً نافراً لشخص ديامين، أو اورسين- الإنسان، الكائن المتليس بغروه وقوته، خالقاً من الجماد قوة تجيب على أسئلة الوجود الشائكة دون أن تعينه على تلافي الانشقاق والحروب والدمار الشامل. إن شخصية أورسين برغم عدم ظهوره بصورة مباشرة في كهوف هايدراوداهوس كشخصية فيزيائية إلا أنه شخصية محورية فعالة تساهم في تقدم الأحداث وتخلق أزمة فعلية في فصول تقاسم الأحلام بين شريكين، وبالتالي، فإن وجوده في رواية ثادريميس يصنع من شخصيته العابرة من رواية إلى أخرى ما يعرفه جيرار جنيت بظاهرة «*Métalepse*»، وهي باختصار كل خرق من قبل الراوي، أو القارئ (من ورق) أو من إحدى الشخصيات لفضاء السرد.

ثادريميس- المعدن، والالم والغناء الحتمي عندما تحدث الإجابات المحيرة طنيناً في الهواء والانتصار مجد خسارة قاذحة تسجل على نول زمني بيد الحائكات الأربع يسبحنه فوق «محفتين» خلف عربات تخطط للعدم مسبقاً، وعلى صوت غنائهن الخافت يوقظن حوريات عوليس المسكرات في رحلته البحرية.

في ثنائية غريبة تدبر هذان العالمان مخطط إنهاء الآخر، والتمهيدات تبدأ من أرض هايدراوداهوس- اغتيال التامل، علم مصادرة الأحلام، وعلم المعلوم الذي لا يجاربه علم- ذبح الرقاب في الحفاء، في ساحات وطرقات وأصواق بأعمدة لا تسند المواقع بقدر ما تؤلف نظاماً زمنياً راسخاً في القدم. وهنا غرابة المفاجأة- فكائنات هوداهوس نتاج عصور قادمة، والتمهيد لكل ما نذكره يبدأ هنا، في عالمين ينهي أحدهما الآخر، والبقاء لمجهول يمثل زرقة بحر واسع عميق للغاية، غير أنه، لا موج ولا هيجان، الموت فقط يرسم صورة خالدة على صفحاته الشاهدة على دمار بعد آخر، فهو، أيضاً، يستسلم «للخدر الرحيم».

ثاروس / هيكو؛ سهام / غروس؛ الذاكرة الكبرى / النسيان العريق؛ الكائن / المعدن؛ وآخر كائنين: ميناذي / ديامين.

في هذه الثنائية المتوارثة، موضوع كلية وشاملة، حساسة ومتناهية في الصغر، هم لا يعتقدون بالأشياء وإنما الأشياء تنصاع لإمرتهم. كل مؤشراتهم دقيقة، حساباتهم لا تقبل الخطأ، الشر أبدا لا يخطئ، الأفق حضور لغاية، بصورة أدق التوليف فلسفة، والفكر من أشر ما خلقه الخيال. هم لم يفعلوا سوى استعارة للأرواح، أرواح سائية هنا وهناك، بلا رابط، وبلا هدف واضح. إنهم يجلون لهم القصد ويبينون للآخرين بحذق بصيرة علامات الغناء، هم النهاية والآخرة من صنع الاعاجيب! الضوء ليس إلا طارئا من طوارئ زمن فان، وحقيقة الانوار بديهة تعزل ذاتها في ملكوت لا اختبار فيه لكلام معقول، ولا لزاج معتدل، كل نفس آخر يفرض نفسه وكل شيء يتوجه للأقصى.

هم للمتمرسون في لعبة تداول النصوص، صلتهم أكثر من وثيقة في منهج التخاطب بالالغاز، حيث تلقى الإشارات في دروب تجري في مآقيها انهار من غسل ونبيذ! هم سادة الأقدار ليسوا في حاجة لطرق الأبواب، بوابات العالم في حوزتهم حين يكون العالم منتسبا للانشقاق، آيلا لسحر التكهّن، لا سقوط ولا تراجع، فخط السير واحد- يوصل أياديهم المباركة بالدماء إلى ذلك العالم السرمدي- حيث التماثيل التسعة، بخصائصها المتنوعة، تواكب رحلتها الأخيرة متحررة من عبودية تلك الكائنات، في الصباح السابع، وهي في حالة تضاد مع فكرة الخلق العالمية، لإعادة الأمور إلى البدء، إلا شيء، متخذة مكانها في وقفة أزلية تواجه البحر الساكن- الدهر الأبدى، لا شريك ولا مشارك، وحيد، مطلق في العزلة لا جسد ولا سريرا

تقاطع الفصول الزمنية في هذه الرواية داخل أربعة عشر شهرا بين أجنحة مقولات أسطورية، بين سلوك يحث على القتل، ونداء يدعو لحياة مسطرة بين سطور تغالي في قيمة حياة موعودة، حيث المفاضلة التجارية تتجسد في كل شيء (أرض، نساء، رجال، وأطفال، والتماثيل). هم لا يرسون أسس السلام، قضائهم يرتفع بجوهر ما يقرونه ويشرعونه، يتبعون ثقة الختم، فهم على صواب، ولا خطأ ينبثق من مفرداتهم. مقدسون حيث النيران تطاوعهم اتبعوهم، أو اتبعوا بداية الزوال. لا اضطراب في عالمهم ولا تردد "منذ متى يتخلف أحد عن حرب تخوضها ثاروس؟" (ص43)، حكمة يتمتعون بها، وترقيهم من المحبة والرحمة والتسامح. وهذا الأخير، منظور اخترعه الإنسان «العادي» من بُعد واحد، وهم ليسوا عاديين. لغتهم منسية ليست إلا بحاجة للتذكير بها، هم أصحاب لغة واحدة، ونحن أصحاب لغات، ما الذي يجمعنا؟ من الذي يحد شرايتهم بالكلمات؟ كم جبال من سطور الحياة تطل على قلوبهم وتردها شفاء تتماثل؟

إن تماثل ثاروس ذات: «العينين الكئيبتين الحاليتين من نقش البؤبؤ والحدقة كما في العيون» (ص15) يمثل المرأة، الكائن، ينحتها بلا عينين، بمعنى آخر يجردها من رمز ميدوزا ذات العينين الفتاكيتين، التي تحول الناظر إليها إلى حجر. العلوم المعقدة بحوزتها، وقبول الكائن الذي لا يناقض نفسه، لأنه لا يسأل ذاته، وإنما يوجه أسئلة للتماثيل، وينتظر الإجابة الجاهزة من صلب معلومات معدة سلفا وتتناقلها الألواح عبر العصور. كم يقارب فكرة الكمبيوتر، الآلة حين يسخرها الإنسان لخدمته ومن ثم يعيد إنتاج ذاته من خلالها.

الرواية تبدأ من: «امتلات العراءات، حول الهضاب الشماني في أرض ثاروس، بالبحث» (ص5). الحرب

بدأت ومن ثم تسرد الأحداث لتصل إلى سبب الحرب ونهاية الكائن الحي، حيث تاييس الذي احتضن جثث الآباء اليابسة في هايدراوداهوس، يبسط أجنحة الغياب، لتنتهي الرواية بمشهد التماثيل صاعدة على «صخرة كيكييل المثلثة»: «تجاوزت ثابتة في وقتها الأخيرة أمام الشاسع الأزرق، الساكن، السحيق: بحر هिला كريتيونيس» (ص 87).

جمالية الاطلاع تكمن في تأمل بقايا عظيمة وفخامة المعمار كفن راق يفرد به الإنسان، إلا أن وجهة الإنسان في هذه الرواية، بما لا يدعو للشك، نحو الدمار الشامل.

كيكييل- صخرة الذاكرة الكبرى للنسيان العريق، الذاكرة تنهل من أفول جنس البشر في لعبة نسيان عريق وكان الراوي وهو يرفع صوته من تلك الذاكرة المفقودة، لا يتذكر أبداً بل يمثل دورة نسيان تعيد ذاتها: «... ساعيدك ذاكرة نسيان في النحت، ياديامين. النسيان ذاكرتك» (ص 48).

الفضولية تتعلق بما هو نادر وهي صفة تلازم البحث والتقصي والمعرفة، إلا أننا نتلمس حدود عالم في نزع الأخير- داخل مساحة الحرب حيث الزمن يتوقف ليسجل الحدث الأخير فقط، لحظة الحرب، إذ نفترض أن الحالكات تركز الأنوال التي حاكت الأحداث السابقة تلاقي مصيرها كالبشر والبقاء لسرد النهاية الوشيكة: «لقد أقسمن بأكله يومهن أن ينجزن مشهد هيكو قبل أن ينهي المحاربون دفنها» (ص 44)، إنه من أبشع المشاهد حين نتخيل، أن من نسج السرد لن يرى اكتمال نتاجه. سليم بركات بخلقه السرد على هذا المنوال، لا يدع مجالاً للشك أن الراوي، وإن سرد الأحداث من الخارج، ولا يعلم عنها شيئاً، إلا أننا نكتشف معه التفاصيل، وهو في الروايتين أسلم سلطتها إلى الأنثى بصورة مضمرة، إذ الكتابة تتداول وتنسج وتحاك عن طريق الأنثى، وإن اختلف جنسها ولونها. أنستوميس وديديس وفي نهاية هايدراوداهوس الأميرة أنكساميدا تنضم إليهما، وفي ثادرعيس، الحالكات والتماثيل / المرأة- ثادرعيس.

في اللقاء شعري بين الروايتين نسمع سوسينو يردد في كهوف هايدراوداهوس: «سارحل بعائلتي عن هذه الأرض. سأفني في قلبي حنين المكان» (ص 6)؛ وبالمقابل في ثادرعيس: «ترقق الصوت المعدني هامسا من حنجره ثادرعيس: سيجمل للقاضي مينادي حنينه إلى هيكو معه. فليحمل القاضي يورابات معه حنينه إلى ثاروس» (ص 19) حنين المكان، في الأولى إشارة إلى هجر جسد المكان لأنه يفرض سرد الأحلام، وفي الثانية ثادرعيس تعلن مصير البشر، حيث المكان لا وجود له دون بشر، لأن تدوين التاريخ من خصائص الكائن الإنساني دون غيره، وكل ما يزول يتدو أطلالا.

فانتقال الكتابة وصورها عبر الزمن بصورة غامضة يحتاج إلى فك شفراتها، وإعطائها لغة أخرى تترجم معانيها وإن جزئياً. عمل لامتلاء زمن قادم حتى لا يبقى فراغ في الكون، كم يشبه ذلك انتقال المخطوطات الكتابية حين تنتقل من عصر إلى آخر، وكل عصر يضيف أو ينقص شيئاً منها، إلا رسم أورسين. سليم بركات يعيد استنساخ صورة أورسين بيد ديديس، مطابقة، بهذا يفرض حقيقة وجود مضي، ورسم أورسين ليس إلا إثبات عدم بقاء جنسه. ومن هنا ندخل المفهوم الكتابة ودورها البارز في الروايتين، إذ جمع قطع اللوح الهشيم ما هو إلا رد المعنى للعالم، وإعادة الهارمونية إلى مسارها المعتثر. غير أن التصوير في الكهوف يظهر شيئاً آخر،

حيث أمة من السانتور المحاربين يسودون سلطة الكهوف . كائنات ممسوخة تحمل هوية فيها « الأنا » في قطعة مع ذاتها تواصل انشقاقها في ثادرميس، عاكسة صورة الكائن عن نفسه، خالق له من اللون والمرأة والمصادفة. الثنائية في هذه الرواية وقبلها في كهوف هايدراهداوس تحتل مساحة كبيرة، وتتفرع منها أجزاء تساهم في البناء السردى، مؤلفة رحلة ذهاب وإياب بين النصين لا يمكن تجنبها (ثيونى في حالتين : اميرا وراعى اوز؛ ثيونى الامير وازينون الشاعر شبيهه) . سرد الاحلام نفسه في الكهوف يخضع لهذه العملية حين يتقاسم الثنائى حلما واحدا، فيسرد احدهما جزءا منه، والآخر يكمله، مما يعطى السردين درجة ثانية وثالثة من بعد الراوى المركزى . بالإضافة إلى صورة القارئ الذى يتمثل بجدارة في شخص ديديس التى تزور نظاميا مكتبة فيللافيدي قائمة باستنساخ الرسوم من الجدران إلى ألواح صغيرة من القرميد، لتعادل بذلك صورة القارئ الحالي في عصرنا . من هنا الجدران تتحول إلى جسد للكتابة عابرا الزمن في رحلة محفوفة بالمخاطر بين عصور يتمزق فيه الكائن وتهشم فيه الكتابة . لذا، فعلاقة ذاتية تنشأ بين النصين فيها انستوميس و ثادرميس توكلان مهمة إتقاذ الكتابة وحمايتها من الانقراض بصورة ما . شخصية انستوميس بالذات من الشخصيات الروائية التى تخفى في الذاكرة رغم غرابة تكوينها الفيزيائي ولكن الاستثنائي أيضا من بين جنس السانتور .

إن هذا العمل برغم صغر حجمه أشبه بالنظر إلى لوحة ما، لا نرى فيها كل التفاصيل، إلا بأخذ مقطع جانبي وتكبيره لنتمعن فيها بدقة . ففي المشهد الأول -الفجر الرابع-، الكائن الوحيد على قيد الحياة هو الكلب دائرا على جثث الموتى، ولم استطع الامتناع عن فكرة الحزنون المهمل في لوحة ديل كاستيو، الذى يشير إليه داتيل أراس في دراسة رائعة (1) ، حين اللامرئي يشكل وحده معنى آخر يبدو للقارئ معنى هامشيا . لا تخلو هاتان الروايتان من العناصر التى تفرض على القارئ التوقف والتأمل كما في لوحة . وكما إن بناء الكهوف يقارب الدخول في متاهات مركبة على أساس من طبقات -أعلى طبقة فيها، مرصد الامير، حيث بلورته الكرسالية السوداء، وتخييل أسفل الطبقات كهف الأصباغ والتزيين؛ فإن فضاء ثادرميس يبنى على شكل مخروطي : -ثكنة واحدة قامت على مشارف كل هضبة (...) حتى البرج الطيني المخروطي-القائم وسط حلقات متتالية من البيوت المخروطية، القمعية السطوح، المجللة بالقرميد الأسود (...)- (ص21)، كما تخيل داتلي حجمه على شكل قمع مؤسسا فكرته على شريعة الأخذ بالثأر ومركبا بناءه من تسع حلقات موزعة بشكل مخروطي على قسمين : الأعلى والأسفل حسب درجة الخطيئة، يرافقه فرجيل الشاعر . وإذا يلتقي الشاعران في سفرهما بمخلوق الميناتور وهو شكل من السانتور، حيث عوقب بسبب عنفه، في الحلقة السابعة، ما يعنى القسم الأسفل، حيث يبدأ من الحلقة السادسة إلى التاسعة، فكائنات ثادرميس سيكون مصيرها الحلقة السادسة، أي قبل كائن اليهوداوس، حسب اللوح الهشيم، مما يعمق مفهوم هذا النتائج بخلق جغرافية جديدة متخيلة لعصور بعيدة قادمة برغم أنها لا تخلو من سوداوية، حيث النزول أكثر إلى الحلقة الثامنة والتاسعة، يعنى العقوبة الأشد إذ يمثل بها الخيانة بكل معانيها . وما عدد التماثيل التسعة بفوتها وسلطانها العجيبة سوى استلها مبدع من فكرة رموز الجحيم، خصوصا وإذا تماهينا في هذه المقاربة فإننا كلما نزلنا سنصل إلى الطبقات السفلى، مركز الأرض والجحيم يتحدان . وبرغم أن داتلي عزل الجحيم

عن المظهر على عكس ما يتصور البعض بأنه امتداده، إلا أننا في ثادرميس نكتشف نقوء كيكيل البارز ربما للمظهر، يواجه سكوك البحر للمبارات من السنين بقاطينها من تماثيل تحاكي السماوات في وحدتها وعزلتها، خالفا منها كائنات تعيش على الحرب وتتغذى من رموزه، لتغدو امتدادا لساحة الوغي فيها الفؤوس تقطع الرؤوس ببساطة نقش رمز السنبلة على ختمهم.

الكتابة أيضا لعبة، يجب إتقانها، العودة إلى الأصل دائما. صورة الكاتب للدون، ربما هي الوثيقة التي تعبر الزمن ساردة المجربات فيما مضى. فحين يرى ديامين (وفي عصر هايدراهداهوس أورسين، الكائن الإنسان)، رسمه المرسوم من قبل التمثال / المرأة ثادرميس يتفاعل برسم مصيره، مصير الكائن الزائل، العاري كما ولد، فلعبة سليم بركات مجبوكة للغاية. يجب العودة إلى الكهوف والاطلاع من جديد على تفاصيل اللوح الهشيم. وشعرية غريبة الفكرة تكمن في أنهما يسبق الآخر في الزمن، خصوصا حين تتحول دورة النحات الخالق لثادرميس إلى دورة التمثال الخالق لرسم بشر. فزمن الرواية محكوم بأسبقية القراءة، وقد قرأنا كهوف هايدراهداهوس قبل ثادرميس، حيث لوح انستوميس تحمل صورة أورسين الذي نتعرف عليه هنا، في ثادرميس تحت اسم ديامين، خازن الفؤوس! ونسأله إن كانت الكتابة كنتاج بشري طوع العقل والخيال في خدمتها، هل الصورة الأخيرة للبشر، العابرة للزمن ستكون من نصيب المحارب الأخير، حامل الفأس؟

بيان سلمان

باريس

ملحوظة: لم يرغب الاطلاع، في مجلة الكرمل الفصلية (عدد 81 خريف 2004) قراءة لكهوف هايدراهداهوس منشورة بعنوان «شجرة اللغة في ملتقى الأساطير»
المصادر باللغة الفرنسية:

- ARASSE, Daniel, On n'y voit rien, «Descriptions», Coll. Folio/essais, éditions, –
,Denoël, 2000
,BORGES, Jorge Luis, 9 Essais sur Dante, Gallimard, Arcade, Paris, 1987–
,BRUNEL, Pierre, Le Mythe de la métamorphose, Paris, Corti, 2004 –
,BURGOS, Jean, Pour une poétique de limaginaire, Seuil (Pierres vives) Paris, 1982 –
,COHN, Dorrit, Propre de la fiction, édition du Seuil, 2001 –
DANTE, L'Enfer, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Garnier-Flammarion, éd. –
,bilingue, Paris, 1992
ELIADE, Mircea, Mythes, rêves et mystères, Folio/ essais, Gallimard, Paris, 1957, –
,réd. 1989 et 1993
,GACHET, Yves, Littérature et politique, Armand Colin, 2000–
,GENETTE, G. Palimpsestes, éditions du Seuil, 1982–
,GENETTE, G. Métalepses, éditions du Seuil, 2004–

-
- HAMON, Philippe. Le personnel du roman, éditions Librairie Droz S. A. , --
 .Switzerland. 1998
- Les systèmes de mémoire chez l'animal et chez l'homme, Sous la direction de--
 D. L. SCHACTER, E. TULVING, Traduit par Bernard DEWEER, Solal Eds, coll.
 .Neuropsychologie. 1996
- MONTALBETTI, Christine. Le Personnage, Textes choisis & présentés, éditions du --
 .GF Flammarion 2003
- RABATEL, Allain, Des images d'utopie(s) aux stylèmes de la pensée utopique.--
 (79-PP. 68) , 1-Pour une lecture non dogmatique des utopies, Protée, 2004, 32
- . VIRILIO, Paul. L'esthétique de la disparition, Paris, éditions, Balland, 1980--
1. دانيال أراس، المصدر المذكور في المصادر.



(84) 2005
ISSN 1607-7024
AL-KARMEEL(Ramallah)